

**Die Kunst des Ausstellens.**  
**Untersuchungen zum Werk des Künstlers und Kunstvermittlers**  
**Konrad Lueg / Fischer (1939-1996)**

Inauguraldissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der  
Universität Hildesheim  
im Fachbereich II  
Kulturwissenschaften und  
Ästhetische Kommunikation

von  
Brigitte Kölle  
2005

Gutachter: Prof. Dr. Josef Nolte, Universität Hildesheim  
Dr. habil. Beatrix Nobis, Universität Hildesheim  
Prof. Kasper König, Museum Ludwig, Köln

eingereicht am: 12.01.2005

mündliche Prüfung am: 21.12.2005

## *Dank*

Allen, die mir beim Zustandekommen der vorliegenden Arbeit zur Seite gestanden haben, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken. Herr Prof. Dr. Josef Nolte von der Universität Hildesheim nahm das Thema als Dissertation an. Ich danke für seine Unterstützung und seinen fachlichen Rat. Frau Dr.habil. Beatrix Nobis und ganz besonders Herrn Prof. Kasper König bin ich sehr verbunden für ihr freundliches Interesse und ihre spontane Bereitschaft, als Gutachter zur Verfügung zu stehen.

Einigen Künstlern und Kunstvermittlern - allesamt Zeitzeugen und Weggefährten Konrad Fischers - verdanke ich aufschlussreiche Gespräche und wertvolle Hinweise: Die Interviews mit Carl Andre (New York), Bruce Nauman (Galisteo, New Mexico), Thomas Schütte (Düsseldorf), Hans Strelow (Düsseldorf), Gilbert & George (London), Prof. Dr. Johannes Cladders (Krefeld), Prof. Kasper König (Köln), Alan Charlton (Hatfield, England) und Prof. Jan Dibbets (Amsterdam) bilden eine wichtige Grundlage der vorliegenden Arbeit und sind daher gleichsam als Quellenmaterial im Anhang angefügt. Ich möchte meinen Gesprächspartnern danken für ihre Offenheit und ihr Vertrauen. Mein besonderer Dank geht an Dorothee Fischer, die mir uneingeschränkt das Archiv Fischer zugänglich machte.

In folgenden Bibliotheken, Archiven und Instituten erhielt ich Unterstützung: Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf (Archiv und Sammlungen); Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (Archiv); ZKM Karlsruhe (Bibliothek und Archiv); Staatsbibliothek München; Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Bibliothek und Sammlungen); Westdeutscher Rundfunk, Köln; Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (ZADIK), Köln; Museum Ludwig, Köln (Bibliothek).

Weiterhin waren bei meinen Recherchen behilflich oder unterstützten mich auf vielfältige Weise: Stella Baum, Jean Bernier, René Block, Daniel Buren, Marina Eliades, Any de Decker, Peter Dibke, Dr. Zdenek Felix, Berta Fischer, Jürgen LIT Fischer, Dr. Rudi Fuchs, Prof. Dr. Laszlo Glozer, Dr. Jürgen Harten, Martina Hasenzahl, Barbara Hess, Candida Höfer, Bernd Jansen, Georg Jappe, Heinz-Norbert Jocks, Walther Klein, meine Eltern Drs. Helmut und Gabriele Kölle, Walther König, Erika Krügel, Susanne Küper, Ingrid Kurz, Richard Long, Paul Maenz, Stefan Moses, Angelika Platen, Wiebke Richert, Rolf Ricke, Hubert Ringwald, Prof. Dr. Karl Ruhrberg, Prof. Reiner Ruthenbeck, Prof. Gerhard Richter, Dietmar Schneider, Gundula Schulze, Prof. Dr. Raimund Stecker, Dr. Gerhard Storck, Maria Anna Tappeiner, Dr. Anke te Heesen, Gerd de Vries, Vitus H. Weh, Lawrence Weiner. Mein Mann Michael Rieber begleitete und unterstützte mich in den Höhen und Tiefen meines Forschungsprojekts und hielt mir so manches Mal den Rücken frei - ihm (und unseren Kindern Hannah und Lilly) gebührt mein größter persönlicher Dank!

### *Erklärung*

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich diese Abhandlung selbständig und ohne unerlaubte Hilfe verfasst und die benutzten Hilfsmittel vollständig angegeben habe.

Brigitte Kölle, im Januar 2005

## *Kurzfassung*

Das Ausstellen von zeitgenössischer Bildender Kunst, die Art und Weise ihrer Präsentation und ihrer Vermittlung, ist in den letzten vier Jahrzehnten zunehmend ins Blickfeld des kunstwissenschaftlichen Interesses geraten. Neue Konzepte des Ausstellens werden erprobt, neue Orte für Ausstellungen erschlossen. Die Aufmerksamkeit für und die Betonung von Präsentationsweisen zeitgenössischer Kunst heute wären kaum denkbar ohne die revolutionären Veränderungen in der Kunst und ihrer Vermittlung in den späten sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Der künstlerische Einbezug von Raum und Kontext, die Ortsbezogenheit des Kunstwerks, die Betonung des Konzeptuellen und Prozesshaften des Werks – all die sind Faktoren, welche die konventionellen Ausstellungsformen herausforderten und bis in heutige Zeit nachwirken und gleichermaßen virulent bleiben.

Eine wichtige Figur in der Umbruchsituation von avantgardistischer Kunst und ihrer Präsentation in den sechziger Jahren war der Düsseldorfer Künstler, Kunsthändler und Kunstvermittler Konrad Lueg / Fischer (1939-1996), der im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht. Es wird erörtert, worin Fischers originär-innovative Leistung im Bereich des Ausstellens von Kunst besteht. Die monografische Analyse spannt den Bogen von Konrad Luegs eigenem künstlerischen Werk und seiner Zusammenarbeit mit Künstlerkollegen wie Gerhard Richter und Sigmar Polke über die Untersuchung der Programmatik von *Ausstellungen bei Konrad Fischer*, also dem Ausstellungsraum, den Fischer 1967 in Düsseldorf gründete und bis zu seinem Tod fortführte, bis hin zu Fischers Tätigkeit als Kunstvermittler an öffentlichen Kunstinstitutionen wie beispielsweise im Rahmen der *Prospect*-Reihe an der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf (1968-1976). Anhand von Fischers Selbst- und Rollenverständnis als Künstler (Konrad Lueg) bzw. als Kunstvermittler (Konrad Fischer) werden die Brüche und Zusammenhänge zwischen den Identitäten herausgefiltert, um so das Aufbrechen traditionell begrenzter Aufgabenverteilung zwischen Kulturproduzent und Kulturvermittler offen zu legen, für das Konrad Fischer wie kaum eine andere Figur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beispielhaft ist. Die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit liegt in der Untersuchung, inwiefern im Werk Konrad Fischers das Ausstellen von Kunst in eine so genannte „Kunst des Ausstellens“ überführt werden konnte. Welche Prämissen waren nötig? Worin lag ihre innovative Sprengkraft? Welche Motivation, welche Programmatik, welche Wirkung zeichnete diese spezifische Kunst des Ausstellens aus und inwiefern lassen sich hier Kriterien herausarbeiten, die für eine Theorie zur Kunst des Ausstellens generell von Bedeutung sein könnten?

## *Abstract*

In the past four decades, the exhibiting of contemporary fine arts, their presentation and mediation, has increasingly been brought to the focus in the theory of art. New exhibition concepts have been tested and new venues for shows discovered and developed. The attention directed to and the emphasis placed on the manner in which contemporary art is presented would hardly be conceivable today without the revolutionary changes that took place in art and its mediation in the late 1960s. The artistic inclusion of space and context, the site-specificity of the artwork, and the highlighting of the conceptual and process-related aspects of the work are factors that posed a challenge to the conventional forms of exhibiting and continue to resonate with undiminished relevance today.

An important figure involved in avant-garde art and its presentation during the time of radical change in the 1960s was the Düsseldorf-based artist, art dealer and art mediator, Konrad Lueg / Fischer (1939-1996). He is at the centre of this thesis which examines Fischer's original, innovative achievement in the field of exhibiting art. The monographic analysis spans a wide range of themes, from Konrad Lueg's own artistic production and his collaborations with artist friends, such as Gerhard Richter and Sigmar Polke, to the discussion of the aims and objectives of *Ausstellungen bei Konrad Fischer*, i.e., the exhibition space which Fischer established in 1967 and operated until his death, up to his activities as an art mediator at public art institutions, for example, within the frame of the *Prospect* series at the Städtische Kunsthalle Düsseldorf (1968-1976). Based on Fischer's self-understanding and the discernment of his role as both artist (Konrad Lueg) and art mediator (Konrad Fischer), the fissures and interrelations between the different identities are filtered out in order to reveal the way in which the traditional, limited distribution of tasks between cultural producer and cultural mediator was broken open – something for which Konrad Fischer, like almost no other figure in the second half of the 20<sup>th</sup> century, exemplarily stands. The central issue of this thesis is the examination of the degree to which the exhibiting of art could be transferred to a so-called “art of exhibiting” in Konrad Fischer's work. Which motivations, goals and effects characterize this specific art of exhibiting, and to what extent can criteria be worked out that could be of general importance for a theory dedicated to the art of exhibiting?

## INHALT

### I. Einleitung

I.1.	Das Ausstellen von Kunst...	11
I.2.	... und Konrad Fischer	13
I.3.	Untersuchungsvorhaben	14
I.4.	Untersuchungsstand	15
I.5.	Methode	16

### II. Lebens- und Werklauf

II.1.	Kindheit und Jugend (1939-1958)	18
II.2..	Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (1958-1962)	21
II.3.	Konrad Lueg als freier Künstler (1962-1968)	25
II.4.	Konrad Fischer als Kunstvermittler (1967-1996)	44

### III. Das künstlerische und kulturelle Umfeld in Düsseldorf

III.1.	'Klein-Paris' am Rhein	65
III.2.	Jean-Pierre Wilhelm	66
III.3.	Alfred Schmela	67
III.4.	Gruppe 53	68
III.5.	ZERO	70
III.6.	Happening und Fluxus	70
III.7.	Die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf	72
III.8.	Düsseldorf als internationales Kunstzentrum in den sechziger Jahren	72

### IV. Zum künstlerischen Werk von Konrad Lueg

IV.1.	Das malerische Werk	75
IV.1.1.	Die ersten Bilder: zwischen Gegenständlichkeit und <i>Informel</i>	75
IV.1.2.	Leben mit Pop	78
IV.1.3.	Die Bemusterung des Alltags	85
IV.1.4.	'Ready-made-Malerei'	87
IV.1.5.	Vom Betrachter zum Co-Produzenten	88
IV.2.	Das Ausstellen als Kunstform	93
IV.2.1.	Hommage an Schmela. <i>Kaffee und Kuchen</i> , 11. Dez. 1966	94
IV.3.	Resümee	103

<b>V.</b>	<b>Auf dem Weg vom Künstler zum Galeristen</b>	
V.1.	<i>Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören,</i> Frankfurt 1967	105
V.2.	<i>Serielle Formationen,</i> Frankfurt 1967	111
<b>VI.</b>	<b><i>Ausstellungen bei Konrad Fischer</i></b>	
VI.1.	Die Programmatik von <i>Ausstellungen bei Konrad Fischer</i>	114
VI.1.1.	Das Zeigen von Kunst als Vermittlungsform	114
VI.1.2.	Der Anspruch des Neuen	116
VI.1.3.	Der Anspruch des Guten	121
VI.1.4.	Das künstlerische Arbeiten vor Ort	122
VI.1.5.	Vernetzungen	125
VI.1.6.	Die Internationalisierung der Kunst	127
VI.1.7.	Einseitigkeit als inhaltliche Konzeption	129
VI.1.8.	Der Handel mit Dingen, mit denen nicht zu handeln ist	130
VI.1.9.	Vom Experiment zur Kunst. Der Ort der Kunst (-werdung)	133
VI.2.	Künstlerische Neudefinitionen des Ausstellungsraums anhand ausgewählter Beispiele	136
VI.2.1.	Die Skulptur als Ort Carl Andre, <i>5x20 Altstadt Rectangle,</i> Düsseldorf 1967	136
VI.2.2.	Der Ausstellungsraum als Produktionsort Bruce Nauman, <i>Six Sound Problems for</i> <i>Konrad Fischer,</i> 1968	143
VI.2.3.	Der Ausstellungsraum als Zwischenort Blinky Palermo, <i>Treppenhaus,</i> 1970	151
VI.3.	Resümee	156



<b>VII.</b>	<b>Die Ausstellungsreihe <i>Prospect</i>, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1968-76</b>	
VII.1.	<i>Prospect 68</i> , 1968	159
VII.1.1.	Allgemeines	159
VII.1.2.	Auseinandersetzungen mit dem Kölner Kunstmarkt	161
VII.1.3.	Ausstellung	163
VII.1.4.	Katalogzeitung	165
VII.1.5.	Resonanz	166
VII.2.	<i>Prospect 69</i> , 1969	167
VII.2.1.	Ausstellung	167
VII.2.2.	Katalogzeitung	170
VII.2.3.	Resonanz	171
VII.3.	<i>Prospect 71 Projection</i> , 1971	173
VII.3.1.	Ausstellung	173
VII.3.2.	Fernsehgalerie Schum / videogalerie schum	176
VII.3.3.	Begleitpublikation	177
VII.3.4.	Resonanz	178
VII.4.	<i>Prospect 73 Maler Painters Peintres</i> , 1973	179
VII.4.1.	Ausstellung	179
VII.4.2.	Resonanz	180
VII.5.	<i>ProspectRetrospect</i> , 1976	181
VII.5.1.	Ausstellung	181
VII.5.2.	Katalog und Resonanz	182
<b>VIII.</b>	<b>Zusammenhänge und Brüche zwischen den Identitäten Lueg/ Fischer</b>	184
<b>IX.</b>	<b>Schlussbetrachtung</b>	189

## **Anhang**

### **A. Bibliografie**

A.1.	Interviews mit Konrad Fischer	193
A.2.	Kataloge der von K. Fischer kuratierten Ausstellungen	193
A.3.	Ausgewählte Literatur zu Konrad Lueg/Fischer	194
A.4.	Rundfunk- und Fernsehberichte	196
A.5.	Bücher und Aufsätze allgemein	197
A.6.	Ausstellungskataloge allgemein	202

### **B. Kurzbiografie** 206

### **C. Ausstellungen**

C.1.	Einzelausstellungen	206
C.2.	Gruppenausstellungen	207

### **D. Ausstellungen bei Konrad Fischer** 210

### **E. Interviews mit Zeitgenossen**

E.1.	Carl Andre (März/April 2002)	221
E.2.	Johannes Cladders (Dezember 2000)	226
E.3.	Hans Strelow (Dezember 2000)	232
E.4.	Kasper König (März 2002)	237
E.5.	Bruce Nauman (September 2002)	245
E.6.	Jan Dibbets (März 2002)	252
E.7.	Gilbert & George (März 2002)	259
E.8.	Alan Charlton (Oktober 2001)	266
E.9.	Thomas Schütte (Oktober 2001)	271

## I. EINLEITUNG

### I.1. Das Ausstellen von Kunst...

*[...] the exhibition is an action. Exhibiting means displaying, exposing: rescuing from darkness, indifference, insignificance, bringing to light, showing, drawing notice to the unnoticed; exhibiting also means citing, summoning, defining, retrieving from anonymity, exposing something private or intimate to the public eye. In short: ensuring that it is seen. Rémy Zaugg<sup>1</sup>*

"Das Wesen der Kunstaussstellung erfüllt sich in ihrer Schaulbarkeit", schrieb Georg Friedrich Koch in seiner 1967 erschienenen Abhandlung über die Geschichte der Kunstaussstellung von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert.<sup>2</sup> Folgt man G.F. Koch, dem oben zitierten Künstler Rémy Zaugg, den gängigen Begriffs- und Fachlexika, oder auch der insbesondere in den letzten vier Jahrzehnten erschienenen kunstwissenschaftlichen Literatur über die Ausstellung als *Kunstaussstellung* bzw. -werk<sup>3</sup>, so werden immer wieder als Grundwerte einer Kunstaussstellung angeführt: Die Kunst wahrnehmbar und sichtbar werden zu lassen, sie darzubieten, öffentlich zugänglich und bekannt zu machen. Kunstaussstellungen beglaubigen, dass etwas wirklich existiert; sie sind Manifestation in der Zeit und im Raum, im Hier und Jetzt. Ausstellungen ermöglichen dem Besucher, ein Kunstwerk im Original zu sehen und seine Authentizität zu erfahren, - eine Echtheit des Werks, die Walter Benjamin als "sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet" umschrieben hat.<sup>4</sup>

Das Zusammenstellen, Ordnen und Präsentieren von Exponaten für einen begrenzten Zeitraum und in einem mehr oder weniger öffentlich zugänglichen Raum, das gemeinhin den Prozess des Ausstellens

---

<sup>1</sup> Rémy Zaugg, "The artist who exhibits his own work", in: *L'Exposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties*, Kat. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage, 1989, S. 362.

<sup>2</sup> Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 5.

<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang verdienen folgende Publikationen Erwähnung: Georg Friedrich Koch, *ibid*; Gisela Brackert (Hg.), *Kunst im Käfig*, Frankfurt am Main 1970; Ekkehard Mai, *Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München / Berlin 1986. Anhand exemplarischer Ausstellungen widmen sich folgende Publikationen dem Wandel im Ausstellungswesen: *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Eberhard Roters (Hg.), Kat. Berlinische Galerie 1988; Katharina Hegewisch und Bernd Klüser (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1991; Bruce Altshuler, *The Avantgarde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York 1994; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press 1998; Christina Stoelting, *Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk*, Diss., Weimar 2000. Wichtige Anthologien zum Thema sind: *L'Exposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties*, Kat. Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage, 1989; Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London / New York 1996; Hans Dieter Huber, Hubert Lochner und Katrin Schulte (Hg.), *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit 2002. Letzere dokumentiert ein im April 2001 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart veranstaltetes Symposium.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1955 (hier Sonderausgabe 2003, S. 11).

konstituiert, bedeutet eine spezifische Form der Vermittlung, mit der eine spezifische Aussage erzielt werden kann. Eine Ausstellung ist damit, über ein bloßes Sichtbarmachen hinaus, ein Ort des Zeigens. Dem Zeigegestus inhärent ist eine intentionale Strategie, das heißt die Übermittlung einer Botschaft, die sich in jeder auch noch so schlichten und scheinbar neutralen Präsentation von Kunst verbirgt. Schon der Philosoph und Kunsttheoretiker Friedrich Schlegel erkannte kurz nach 1800, dass durch jede neue "Ausstellung und Zusammenstellung alter Gemähle ein eigener Körper gebildet [wird], wo manches dem Liebhaber in einem neuen Lichte erscheint, was er bisher nicht so gesehen hatte".<sup>5</sup> Eine Ausstellung ist eine temporäre Setzung, die unausweichlich an der Bedeutungs-Konstitution der Kunst teilhat - oder, um noch einmal den Künstler Rémy Zaugg zu bemühen: "The physical exhibition is indeed more than a simple invitation to come to terms with a painting: it is an implicit statement on the work's character, just as theory is inherent in its practice. Displaying the object's 'body' is inseparably linked with displaying its 'soul'".<sup>6</sup>

Übernahmen zu Beginn der institutionalisierten Kunstaussstellungen - insbesondere in den Akademieausstellungen in Paris, wo ab 1737 alle ein bis zwei Jahre der "Salon" als öffentlich zugängliche Ausstellung für Gegenwartskunst abgehalten wurde - so genannte *Décorateurs* die Hängung und Präsentation der Exponate (meist nach Motiven und Formaten geordnet), so begannen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzelne Künstler wie beispielsweise James Abbot McNeill Whistler oder Gustave Courbet sich um die öffentliche Präsentation (und Vermarktung) ihrer Werke selbst zu kümmern.<sup>7</sup> Das Ausstellen von Kunst, die Art und Weise ihrer Präsentation und Inszenierung wird in heutiger Zeit oftmals ganz selbstverständlich als programmatischer Teil der Arbeit eines Künstlers verstanden. Das war nicht immer so. Eine wichtige Voraussetzung dieser Entwicklung war eine Kunst, die sich seit den historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Marcel Duchamp, El Lissitzky und Kurt Schwitters sporadisch und seit der Minimal Art in den sechziger Jahren kontinuierlich mit der Analyse und Dekonstruktion des Ausstellungsraums und seiner Bedingungen beschäftigt. Die Wechselbeziehung von Bild und Wand, von Werk und Raum, also das Zusammenspiel der "visuellen Maschine der Ausstellungsinstallation",<sup>8</sup> die Reflektion der Situation des Kunstbetrachters im künstlerischen Werk, die permanente Hinterfragung der Kunst im Medium der Kunst, das Ringen um eine adäquate Zuschauer-Stellung einer sich wandelnden Kunst - diese Faktoren beginnen die Geschichtsschreibung der

---

<sup>5</sup> Friedrich Schlegel, "Nachricht von den Gemälden in Paris", in: *Europa. Eine Zeitschrift* (1803), reprografischer Nachdruck, 1983, S. 111-112.

<sup>6</sup> Rémy Zaugg, op. cit., S. 368.

<sup>7</sup> Gustav Courbet ließ 1855 in Abgrenzung zur offiziellen Kunstpräsentation der Weltausstellung den "Pavillon du Réalisme" für seine eigenen Werke errichten; als 1874, also knapp 20 Jahre später, James McNeill Whistler seine erste retrospektive Einzelausstellung vorbereitete, mietete er Räume der "Flemish Gallery" in London schon ein ganzes Jahr vorher an, um sie nach seinen Vorstellungen gestalten zu können. Er gestaltete Wände, Boden und Decke des Ausstellungsraumes farblich passend zu seinen Gemälden und dekorierte den Raum mit Palmen, blau-weißem Porzellan und gelben Blumen. Vgl. Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, Wolfratshausen 2003, S. 17.

<sup>8</sup> Germano Celant, "Eine moderne Maschine. Kunstinstallation und ihre modernen Archetypen", in: *documenta 7*, Kat. Museum Fridericianum Kassel 1982, Bd. 2, S.XX.

Kunstaussstellung in besonderem Maße zu bestimmen. Die Aufmerksamkeit und das Interesse für Präsentationsweisen von zeitgenössischer Kunst heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wären kaum denkbar ohne die revolutionären Veränderungen in der Kunst und ihrer Vermittlung in den sechziger Jahren. Der künstlerische Einbezug von Raum und Kontext, die Ortsbezogenheit des Kunstwerks, die Betonung des Konzeptuellen und Prozesshaften in der Kunst, die Integration des Betrachters als konstitutives Element des Werks - all dies sind Beispiele einer ganzen Reihe von Faktoren, welche die konventionellen Ausstellungsformen herausforderten und zugleich die Ausstellung zu *dem* Medium der Avantgardekunst machten.

## *1.2. ... und Konrad Fischer*

Eine zentrale Figur in der künstlerischen Umbruchsituation in den sechziger Jahren und den damit einhergehenden Veränderungen in den Präsentationsweisen von aktueller Kunst war Konrad Fischer (1939-1996). Er hatte schon eine erfolgreiche Karriere als Künstler unter dem Mädchennamen seiner Mutter (Lueg) hinter sich, als er im Oktober 1967 begann, Ausstellungen in seinem kleinen Ausstellungsraum in Düsseldorf zu zeigen, die legendär werden sollten. Ziel von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* - so der Name seiner Galerie - war es, neue Tendenzen in der Kunst, insbesondere Minimal Art und Konzeptkunst, die in Europa zu damaliger Zeit kaum bekannt waren, in Düsseldorf vorzustellen. Viele Künstler und Künstlerinnen, die heute zum Kanon der jüngeren Kunstgeschichte gehören, debütierten mit Ausstellungen bei Konrad Fischer. Carl Andre, mit dessen Ausstellung Konrad Fischer seine Galerie eröffnete, Richard Artschwager, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Robert Smithson, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Ian Wilson und andere machte Konrad Fischer als Erster in Europa bekannt. Jan Dibbets, Klaus Rinke, Daniel Buren und Mario Merz hatten in der Neubrückstraße in Düsseldorf ihre erste Einzelausstellung in Deutschland. Hanne Darboven zeigte 1967 bei Konrad Fischer ihre erste Einzelausstellung überhaupt, ebenso Fred Sandback, Richard Long, Hamish Fulton, Bruce McLean, Gilbert & George und Reiner Ruthenbeck. Zum festen Künstlerstamm der Galerie gehörten bald auch Vertreter der italienischen Arte Povera (Mario Merz, Giuseppe Penone u.a.), der analytischen Malerei (Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold, Alan Charlton), und Künstler und Künstlerinnen aus dem Umkreis der Düsseldorfer Akademie (Bernd und Hilla Becher, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Isa Genzken), sowie der nachfolgenden Generation (Thomas Schütte, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Gregor Schneider, Martina Klein u.a.). Als 1992 *Ausstellungen bei Konrad Fischer* 25-jähriges Bestehen feierte, konnte man auf mehr als 300 Ausstellungen zurückblicken und auf eine sich über Jahrzehnte hinweg erstreckende, in ihrer Produktivität, Intensität und Wirkung beeindruckende Vermittlungsarbeit von zeitgenössischer Kunst. Konrad Fischer avancierte zum wichtigsten Vertreter von Minimal- und Konzept-Künstlern in Europa und kuratierte in den sechziger und siebziger Jahren als ausgewiesener Kenner dieser neuen Kunstrichtungen

auch Ausstellungen in öffentlichen Kunstinstitutionen, wie beispielsweise Konzeptkunst-Ausstellungen im Städtischen Museum Leverkusen (1969) und in der Kunsthalle Basel (1972), die Reihe der *Prospect*-Ausstellungen in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf (1968, 69, 71, 73 und 1976) oder einzelne Sektionen auf der *documenta 5* (1972). Durch seine Arbeit als Vermittler avantgardistischer Kunstströmungen gewann Konrad Fischer internationales Ansehen und bis in heutige Zeit betonen Kuratoren und Galeristen gleichermaßen Fischers Vorbildfunktion für ihre eigenes Tun.

### *1.3. Untersuchungsvorhaben*

Das Werk von Konrad Fischer als Künstler, Galerist und Kurator<sup>9</sup> ist gekennzeichnet von einer bemerkenswerten Bandbreite von Aktivitäten im Bereich von zeitgenössischer Kunst, ihrer Produktion, ihrer Präsentation, ihrer Distribution und ihrer Vermittlung. In diesem Untersuchungsprojekt soll erstmalig eine monografische Aufarbeitung von Leben und Werk Konrad Fischers geleistet werden, die seiner Tätigkeit im Bereich des Ausstellens von Kunst besonderes Augenmerk schenkt, sei es in seiner Funktion als Künstler oder als Kunstvermittler. Ganz bewusst ist hier von einer 'Kunst des Ausstellens' die Rede, das heißt der Prozess des Machens - und nicht das 'Produkt Ausstellung' - steht im Zentrum des Interesses. Das Ausstellen selbst wird dabei als eigenständiges ästhetisches Gestaltungsmittel verstanden, das ein dramatisches Gefüge und ein komplexes Gebilde verschiedener Aktivitäten darstellt.

Das Ziel der Untersuchung ist es, am Beispiel von Konrad Fischer als einer zentralen Figur einen Umbruch in der Vermittlung und Präsentation von Kunst in den späten sechziger, frühen siebziger Jahren zu analysieren, der im Wechselspiel mit der neuen, avantgardistischen Kunst jener Zeit vonstatten ging und bis heute für die Präsentation zeitgenössischer Kunst folgenreich geblieben ist. Die Untersuchung wird zwangsläufig lückenhaft bleiben, kann sie doch nur exemplarisch einige wenige Ausstellungen herausgreifen und versuchen, programmatische Wesenszüge der Praxis des Ausstellungsmachens herauszufiltern.

In diesem Forschungsprojekt sollen mithilfe einer monografischen Bearbeitung auch die Brüche und Zusammenhänge zwischen den Identitäten Konrad Lueg und Konrad Fischer herausgearbeitet werden. Anhand von Konrad Fischers Selbst- und Rollenverständnis als Künstler bzw. als Kunstvermittler soll eine

---

<sup>9</sup> Im Folgenden werde ich den Begriff "Kunstvermittler" gebrauchen. Damit meine ich sowohl Fischers Tätigkeit als Galerist bzw. Kunsthändler, als auch die als Kurator bzw. Ausstellungsmacher. Zum einen trug Fischers Unternehmen nie den Namen 'Galerie' oder 'Kunsthändler' (vgl. Kap. VI.7), zum anderen bezeichnen die heute geläufigen Begriffe 'Kurator' und 'Ausstellungsmacher' Personen, die als Angestellte öffentlicher Kunstinstitutionen bzw. auf freiberuflicher Basis, d.h. als sogenannte "geistige Gastarbeiter" (Harald Szeemann) Ausstellungen zusammenstellen und verantworten. Der Begriff und das Berufsbild des freien Kurators kristallisierten sich jedoch erst Anfang der siebziger Jahre heraus. Hierzu siehe auch: Beatrice von Bismarck, "Curating", in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 56-59.

Veränderung in der ehemals begrenzten und klar umrissenen Aufgabenverteilung zwischen Künstler und Kunstvermittler anschaulich werden, für welche Fischer wie kaum eine andere Figur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beispielhaft ist.

#### *1.4. Untersuchungsstand*

Obwohl das Werk von Konrad Fischer als Künstler und Kunstvermittler in seiner Zeit auf große Anerkennung stieß und sein Name in Fachkreisen auch heute noch respektvoll genannt wird, ist Fischers Œuvre von der kunstwissenschaftlichen Forschung nur in Teilaspekten untersucht worden. Dem künstlerischen Werk von Konrad Lueg widmete sich eine internationale Ausstellungstournee in den Jahren 1999/ 2000. In dem begleitenden Katalog findet sich neben Aufsätzen von Jan Hoet und Thomas Kellein auch erstmals ein von Dorothee Fischer und Daniel Marzona erstelltes Werkverzeichnis von Konrad Lueg.<sup>10</sup> Das künstlerische Werk von Konrad Lueg, das in der kunstwissenschaftlichen Forschung am meisten Beachtung gefunden hat, ist die von Konrad Lueg und Gerhard Richter in einem Düsseldorfer Möbelhaus veranstaltete Aktion *Leben mit Pop. Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* aus dem Jahr 1963.<sup>11</sup> Es wird daher in der vorliegenden Arbeit darauf verzichtet, auf dieses Ausstellungsereignis detailliert einzugehen. Dafür wird eine andere, von der Forschung bislang unbeachtete Aktion mit dem Titel *Kaffee und Kuchen* aus dem Jahr 1966 eingehend analysiert.

Eine wissenschaftliche Aufarbeitung von *Ausstellungen bei Konrad Fischer*, also Konrad Fischers Arbeit als Kunstvermittler, und ihrer Besonderheit, ihrem zeitgeschichtlichen Bezug und ihrer Wirkungsgeschichte stehen noch aus.<sup>12</sup> Eine wichtige Publikation, die auch für das vorliegende Untersuchungsprojekt als Quellenmaterial dient, ist der im Jahre 1993 zum 25-jährigen Bestehen der Galerie Fischer von Dorothee Fischer, Konrad Fischers Ehefrau, herausgegebene Band *Ausstellungen bei Konrad Fischer - Düsseldorf*

---

<sup>10</sup> Die Ausstellung mit dem Titel *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg* fand im P.S.1 in New York, in der Kunsthalle Basel und im Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) in Gent statt. *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1999.

<sup>11</sup> Hans Strelow, "Leben mit Pop - Demonstration für den kapitalistischen Realismus' von Konrad Lueg und Gerhard Richter, Düsseldorf 1963", in: Bernhard Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 166-171. Susanne Küper, "Konrad Lueg und Gerhard Richter: Leben mit Pop - Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. Band LIII, Köln 1992, S.289-306.

<sup>12</sup> In diesem Zusammenhang verdient einzig ein fundierter und informativer Aufsatz der Kölner Kunsthistorikerin Barbara Hess Erwähnung, der kurz nach Konrad Fischers Tod in der Zeitschrift des deutschen Kunsthandels *Sediment* erschienen ist und welcher sich schwerpunktmäßig der Galeristentätigkeit Fischers widmet. Barbara Hess, "30 Jahre Ausstellungen bei Konrad Fischer 1967 - 1997", in: *Sediment, Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 2, Bonn 1997, S. 17-35. Einige Artikel über Konrad Fischer erschienen als Nachrufe in internationalen Kunstzeitschriften, vgl. hierzu die Literaturangaben.

*Oktober 1967 - Oktober 1992.* Diese Publikation stellt eine unkommentierte, bebilderte Chronologie der Ausstellungen der Galerie Fischer dar.<sup>13</sup>

Die rege und einflussreiche kuratorische Tätigkeit von Konrad Fischer in öffentlichen Kunstinstitutionen ist bislang überhaupt nicht, weder wissenschaftlich bearbeitet noch kunsthistorisch eingeordnet und bewertet worden. Die internationale Beachtung, die Konrad Fischer entgegengebracht wurde und wird, die Vielzahl der nachfolgenden Ausstellungsmacher und Galeristen, die sich auf Konrad Fischer als ihr Vorbild beziehen, sowie der zeitliche Abstand, mit dem man heute - 42 Jahre nach Beginn seiner Künstlerkarriere und 38 Jahre nach Gründung von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* - seinem Werk gegenüber treten kann, lassen eine kunstwissenschaftliche Betrachtung dieser Persönlichkeit und seiner verschiedenen Aktivitäten sinnvoll und notwendig erscheinen. Wichtiges Quellenmaterial liefern die wenigen, aber informativen und aufschlussreichen Interviews, die der sonst eher wortkarge Konrad Fischer zu Lebzeiten gegeben hat und die in Kunstzeitschriften in den Jahren 1971, 1989 und 1994 erschienen sind.<sup>14</sup> Auch die wiederholten Arbeitsaufenthalte der Verfasserin in der Galerie Fischer ermöglichten Einblicke und persönliche Erfahrungen, die in dieses Untersuchungsprojekt eingeflossen sind. Von großem Nutzen sind auch die zahlreichen Interviews und Gespräche, die die Verfasserin seit Winter 2000 mit Weggefährten Konrad Fischers geführt hat: mit den Künstlern Carl Andre (New York), Alan Charlton (Hatfield, Hartfordshire), Jan Dibbets (Amsterdam), Gilbert & George (London), Bruce Nauman (Galisteo, New Mexico) und Thomas Schütte (Düsseldorf); mit den Museumsdirektoren Johannes Cladders (Mönchengladbach/Krefeld) und Kasper König (Köln); mit dem Galeristen Hans Strelow (Düsseldorf) und mit Dorothee Fischer (Düsseldorf).

### *1.5. Methode*

Die folgende Untersuchung ist folgendermaßen strukturiert: Auf die Einleitung folgt zunächst eine monografische Untersuchung in Form eines chronologischen Lebens- und Werkllaufes von Konrad Fischer. Diese Übersicht dient als Orientierungsbasis, um einen Kontext herzustellen, in den der Leser die in den folgenden Kapiteln genauer besprochenen, exemplarischen Ereignisse und Begebenheiten einordnen kann. Die Kontextualisierung von Leben und Werk wird im folgenden Kapitel weiter vertieft: Es wird ein knapper Abriss der gesellschaftlichen und künstlerischen Situation in Düsseldorf in der Nachkriegszeit erstellt, um

---

<sup>13</sup> Dorothee Fischer, *Ausstellungen bei Konrad Fischer - Düsseldorf Oktober 1967 - Oktober 1992*, mit einem Vorwort von Carl Andre, Bielefeld 1993.

<sup>14</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe", in: *Studio International*, Februar 1971, S.68-71. Stella Baum, "Konrad Fischer", in: *Kunstforum international*, Bd.104, November/ Dezember 1989, S.277-281. "Einseitig muß man sein, damit etwas weitergeht. Heinz-Norbert Jocks sprach mit Konrad Fischer", in: *Kunstforum international*, Bd.127, September/Oktober 1994, S.402-404.



das kulturelle Umfeld zu umreißen, in das Fischers Werk als Künstler und als Kunstvermittler einzubinden ist. Es folgt eine zusammenfassende Analyse der Malerei Konrad Luegs, ihrer werkimmanenten Entwicklung und ihrer kunsthistorischen Stellung. Im Hinblick auf die zentrale Fragestellung der Dissertation wird das Ausstellungsereignis mit dem lapidaren Titel *Hommage an Schmela: Kaffee und Kuchen* (1966) aus dem künstlerischen Œuvre ausgewählt und als ein Beispiel für die Kunst des Ausstellens bei Konrad Lueg näher analysiert. Dabei richtet sich das Augenmerk auf die unterschiedlichen formalen und medialen Strategien, mit denen Lueg Aspekte des Ausstellens formuliert und auf die Rolle, die der Ausstellungsbesucher dabei einnimmt.

Die impulsgebenden Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, die beide 1967 in Frankfurt stattfanden und an denen Konrad Lueg als Künstler beteiligt war, werden in Kap. V genauer besprochen, um ein Bild zu geben von der Umbruchsituation der Kunst in den späten sechziger Jahren, die mit Fischers Wechsel vom Künstler zum Galeristen zusammenfällt.

In Kap. VI geht es darum, zentrale Aspekte in der Programmatik der 1967 gegründeten Galerie *Ausstellungen bei Konrad Fischer* herauszufiltern. Die Tätigkeit des Ausstellens von Kunst wird dabei als ein komplexes Gebilde verstanden, als eine mit verschiedenen Tätigkeiten verbundene Angelegenheit. Um Fischers originär-innovative Leistung auf dem Gebiet des Ausstellens veranschaulichen zu können, werden exemplarisch drei Ausstellungen bei Konrad Fischer - Carl Andre 1967, Bruce Nauman 1968 und Blinky Palermo 1971 - eingehend analysiert, da sie jeweils unterschiedliche künstlerische Neudefinitionen des Ausstellungsraumes formulieren und ihnen damit in der Kunst des Ausstellens impulsgebende Bedeutung zukommt.

Kap. VII widmet sich der Tätigkeit Konrad Fischers als Kurator von öffentlichen Ausstellungen. Als Beispiel wird die Reihe der *Prospect*-Ausstellungen in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf (zwischen 1968 und 1976) herangezogen und detailliert aufgearbeitet. An diesen Ausstellungen lässt sich Fischers Vermittlungsanspruch an Ausstellungen zeitgenössischer Kunst festmachen. Es werden jedoch auch die durch die Personalunion bedingten Spannungen erkennbar, die einen paradigmatischen Wechsel im Ausstellungswesen ankündigen.

Den Zusammenhängen, Brüchen und Kontinuitäten zwischen den Identitäten von Konrad Lueg (als Künstler) und Konrad Fischer (als Ausstellungsmacher) ist Kap. VIII gewidmet. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern Fischers Entwicklung zum Galeristen einen Bruch mit seiner Vergangenheit als Künstler bedeutet, oder auch als eine sich wandelnde Haltung gegenüber der traditionellen Aufgabenverteilung zwischen Künstler, Galerist und Kurator verstanden werden kann, die für die späten sechziger und frühen siebziger Jahre symptomatisch ist.

## *II. LEBENS- UND WERKLAUF*

### *II.1. Kindheit und Jugend (1939-1958)*

Wenige Monate vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kommt Konrad Fischer am 11. April 1939 als erstes Kind von Helmuth Fischer (1914-78) und Ada Fischer (1909-94), geb. Lueg, in Düsseldorf zur Welt. Die ersten Lebensjahre seines Sohnes verbringt Helmuth Fischer als Soldat im Krieg und in Gefangenschaft. Nach Düsseldorf zurückgekehrt, arbeitet er zunächst als kaufmännischer Angestellter in Düsseldorf, später wird Helmuth Fischer Direktor bei der Stahlfirma Mannesmann. Er ist ein humorvoller und ironischer Mensch, fühlt sich aber für die Erziehung seiner Kinder nicht recht zuständig.<sup>15</sup> Zudem macht seine berufliche Tätigkeit lange und weite Reisen erforderlich, unter anderem für den Bau von Rohrleitungen in Ägypten und Lybien, so dass er nicht viel Zeit mit seinen Kindern verbringen kann. Auch wenn er zu Hause ist, wirkt er etwas entfernt.

Ada Fischer, deren Mädchennamen "Lueg" Konrad Fischer später als seinen Künstlernamen verwendet, ist bei der Geburt ihres Sohnes 30 Jahre alt. Sie stammt aus einer großbürgerlichen und angesehenen Familie, in der sowohl ihr Vater (Paul), als auch ihr Großvater (Carl) und Urgroßvater (Wilhelm) als Direktoren der Gutehoffnungshütte in Oberhausen tätig waren. Die heutige "Lueg-Allee" und der "Lueg-Platz" in Düsseldorf-Oberkassel sind nach Heinrich Lueg, einem Großonkel von Ada, benannt. Er war ein Düsseldorfer Stadtverordneter, der den Bau der Oberkasseler Brücke betreute und die Rhein-Bahn mitbegründete.

Nach einem Studium an einer Kunstgewerbeschule führt die Mutter Ada den Haushalt der Familie. Sie liest viel, beispielsweise Werke von Arno Schmidt, sie löst Kreuzworträtsel, und schreibt selbst: Geschichten, Gedichte, und (zu allen Gelegenheiten) Palindrome. Sie ist eine humor- und temperamentvolle Frau, offen und künstlerisch interessiert. Konrad Fischer fühlt sich zeitlebens mehr zur Mutter hingezogen; zum Vater, der sich nicht für Kunst interessiert, besteht kein enger Kontakt.<sup>16</sup>

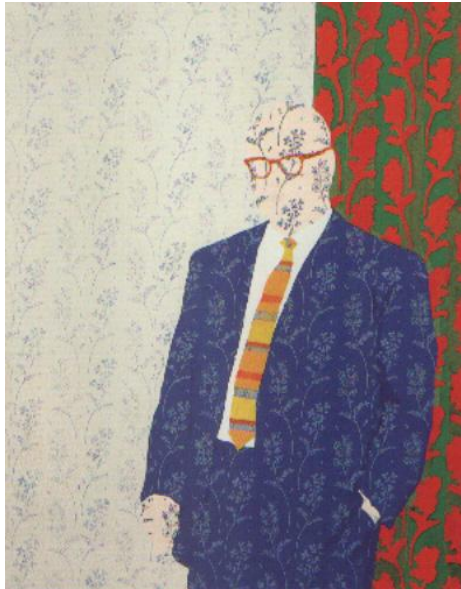
Im Haus der Familie lebt noch eine weitere erwachsene Person, die von den Kindern "der Onkel" genannt wird. Es ist der erst Anfang der fünfziger Jahre aus der Kriegsgefangenschaft entlassene Hans-Georg Fischer, Bruder von Helmuth Fischer und wie dieser ebenfalls Kaufmann. Der Onkel Hans-Georg wird zu einer wichtigen Bezugsperson für Konrad und dessen beiden jüngeren Schwestern, da er in gewissem Maße die Vaterrolle seines oft abwesenden Bruders übernimmt. Als gedrungene Gestalt mit Nickelbrille und in

---

<sup>15</sup> Die meisten Informationen aus dem Elternhaus von Konrad Fischer stützen sich auf Auskünfte seiner Schwester Erika Krügel und seiner Ehefrau, Dorothee Fischer.

<sup>16</sup> Es ist bezeichnend, dass der Vater die Galerie seines Sohnes nie besucht hat.

Anzug und Krawatte findet Hans-Georg Fischer Eingang in die Kunst seines Neffen: Ein Bild Konrad Luegs aus dem Jahr 1965 trägt den Titel *Onkel H.* [Abb.1].



**Abb. 1** Konrad Lueg, *Onkel H.*, 1965.  
Kaseintempera auf Leinwand. 125 x 100 cm.  
Sammlung Marzona, Bielefeld  
(Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

Auf Konrad folgen zwei weitere Kinder. Seine Schwester Almut wird 1941 geboren. Sie macht eine Ausbildung als Bauzeichnerin, wandert nach Kanada aus und betreibt eine zeitweilig sehr erfolgreiche kunstgewerbliche Keramikwerkstatt. Heute arbeitet sie für eine Druckerei in Kanada. Die zweite Schwester Erika kommt in großem zeitlichem Abstand zu den älteren Geschwistern 1950 zur Welt. Sie interessiert sich schon früh für Kunst. Im Alter von 13 Jahren liest sie eine Biografie über Toulouse-Lautrec, die sie sehr beeindruckt und in ihr den Wunsch weckt, Kunsthändlerin zu werden. Die spannenden Erzählungen ihres 11 Jahre älteren Bruders Konrad verstärken diesen Wunsch noch: Er erzählt von der Kunstakademie, die er zu jener Zeit besucht, von Bruno Goller und K.O. Götz, von Beuys, von Alfred Schmela, von der Galerie Parnass in Wuppertal, von seinen Freunden Hans Strelow, Peter Brüning, Gerhard Richter, Sigmar Polke, und anderen, "von Italien, von Paris, von Godard, von der Pop Art in Amerika, von Happening und Fluxus, von einer Frau, die fallen konnte, ohne sich mit Händen oder Armen abzufangen, von Jazzkellern, Altstadtkneipen, von Karnevalsfesten in der Akademie und anderen aufregenden Sachen".<sup>17</sup> Als ihr Bruder 1967 eine Galerie in Düsseldorf eröffnet, wird Erika hier bis 1975 unterstützend tätig: Zunächst arbeitet sie in der Galerie in den Sommerferien 1968, nach einem unbeendeten Studium der Philosophie und Kunstgeschichte ist sie in der 1970 eröffneten Dependence ihres Bruders in der Andreasstraße tätig. Nach

---

<sup>17</sup> Erika Krügel in einer EMail an die Verfasserin, Januar 2003.

längeren Aufenthalten in den USA und England lebt Erika Krügel seit 1983 als Werfteignerin mit ihrer Familie in Irland.

In den Nachkriegsjahren wohnt die Familie Fischer in für diese Zeit typischen, beengten Verhältnissen auf einem Stockwerk eines herrschaftlichen Einfamilienhauses, dem Elternhaus von Mutter Ada, in der Lindemannstraße in Düsseldorf. Als Konrad Fischer größer wird, zieht er sich in den Souterrain des Hauses, den so genannten "Turnkeller" zurück. Er nutzt diese Räumlichkeit auch als Atelier und Wohnung in den ersten Semestern seines Kunststudiums, bevor er mit seiner Freundin und späteren Ehefrau Dorothee Franke um 1960 in eine gemeinsame kleine Wohnung zieht.

An den Wänden des Elternhauses befindet sich eine Mischung aus alter und neuer Kunst, aus Kunstgewerblichem und Künstlerischem, Familiär-Privatem und Allgemein-Zugänglichem. Erika Krügel erinnert sich an ein kleines italienisches Landschaftsbild, ein Ahnenbild, ein "Kuhbild" und an Reproduktionen von Werken von Klee und Kandinsky. In einem gläsernen Rundschrank steht eine Rokokofigur aus Porzellan. Einige Kunstbände, zum Beispiel ein Buch mit Stichen von Hogarth, dürfen manchmal mit sauberen Händen angesehen werden. Museen, nicht nur Kunstmuseen, sind sehr beliebt. Häufige Besuchsziele sind das Löbbecke-Museum in der Nachbarschaft mit Schmetterlingen, Mineralien und Aquarien, das Wirtschaftsmuseum im Ehrenhof und, ein paar Jahre später, die neu gegründete Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, damals noch im Jägerhof untergebracht. Obwohl nicht in außergewöhnlichem Maße Interesse an Kunst besteht, ist im Elternhaus Fischer in der Erinnerung von Tochter Erika doch eine gewisse Offenheit und Toleranz gegenüber Neuem und Experimentellem spürbar: "Es wurde sich nicht lustig gemacht über Picasso, Stockhausen oder andere, wie es sonst in den fünfziger Jahren doch wohl sehr beliebt und allgemein üblich war."<sup>18</sup>

Trotz des beträchtlichen Altersunterschieds zwischen den Geschwistern Konrad und Erika kann sie sich noch an vielbewunderte Still-Leben, Zwiebel-Bilder und eine van Gogh-Kopie erinnern, die ihr Bruder während seiner Schulzeit malt. Außerhalb des Kunstunterrichts zeichnet sich Konrad Fischer jedoch nicht gerade durch Fleiß und Engagement aus: Nach mehrmaligem Schulwechsel fliegt er ohne Abitur vom Gymnasium. Als Jugendlicher besucht er die Düsseldorfer Altstadt, die so genannte "längste Theke der Welt", lieber als die Schule. In der Kneipe *Bobby's*, in der er oft anzutreffen ist, lernt Konrad Fischer auch einige Künstler kennen. Die persönliche Bekanntschaft mit Künstlern verstärkt sein schon früh vorhandenes Interesse und seine Begeisterung für Kunst. Auf sein Drängen hin erlauben ihm seine Eltern kurz vor Ende der Gymnasialzeit, privaten Mal- und Zeichenunterricht zu nehmen. Noch nicht volljährig zieht er an den Wochenenden in die Eifel, um dort unter freiem Himmel zu malen. Obwohl Fischer kein Abitur hat, wird er

---

<sup>18</sup> ibid.

aufgrund seiner Mappe zum Wintersemester 1958/59 an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf angenommen.

## *II.2. Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (1958-1962)*

Der 19-jährige Konrad Fischer schreibt sich zum Wintersemester 1958/59 an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf ein. Er nimmt bei Studienbeginn den Familiennamen seiner Mutter (Lueg) als Künstlernamen an, um, wie er später erläutert, "bei der Häufigkeit des Namens Fischer etwaigen Verwechslungen aus dem Weg zu gehen".<sup>19</sup> Neben diesem pragmatischen Beweggrund mag auch unbewusst eine Rolle gespielt haben, dass Konrad Fischer einen gewissen Stolz auf die Familie seiner Mutter empfindet und sich ihr verbunden fühlt.

Zunächst studiert er in der Klasse von Bruno Goller (geb. 1901), der seit 1949 an der Akademie Freie Malerei lehrt und aufgrund seiner figurativen Malerei im Kontext der abstrakt bzw. informell orientierten Nachkriegskunst eine Einzelposition einnimmt. Goller, bei dem u.a. auch Konrad Klapheck und Blinky Palermo studierten, wird wegen seiner ruhigen und liebenswürdigen Art von den Studierenden geschätzt.<sup>20</sup> Lueg studiert vier Semester bei Bruno Goller. Er wechselt im Wintersemester 1960/61 in die Klasse für Freie Malerei von Karl Otto Götz, bei dem er (mit einer Unterbrechung von einem Semester, dem Sommersemester 1961, das er in der Bühnenbildklasse von Teo Otto verbringt) bis zum Studienende im Herbst 1962 eingeschrieben ist. K.O. Götz (geb. 1914) lehrt seit 1959 in Düsseldorf und kann als wichtiger Vertreter des *Informel* Ende der fünfziger Jahre schon auf etliche, auch internationale Ausstellungen verweisen.<sup>21</sup> Gerhard Richter, der ab Sommersemester 1962 ebenfalls die Klasse von Götz besucht, äußert sich rückblickend anerkennend über die unaufdringliche Art, in der Götz unterrichtete: "Der hatte nicht den Ehrgeiz, eine Klasse zu formen, in der alle seine *Schüler* werden. Er kam hin und wieder, zog an seiner Pfeife und sagte nur. 'Lassen Sie sich nicht stören'".<sup>22</sup> Außer Konrad Lueg und Gerhard Richter besuchen

---

<sup>19</sup> Exzerpt aus einer maschinengeschriebenen Korrespondenz von Konrad Lueg, vermutlich aus dem Sommer 1966. Zit.n.: Thomas Kellein, "Leben mit Pop", in: *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, op. cit., S. 6. Lueg wird erst 1967, bei Beginn seiner Tätigkeit als Galerist, wieder unter seinem eigentlichen Namen firmieren. Sein gesamtes künstlerisches Œuvre bleibt jedoch mit dem Namen Konrad Lueg verbunden.

<sup>20</sup> "Dabei ist Goller selbst geradezu ängstlich bedacht, die Eigenart eines jeden zu schonen. Der Unterricht besteht niemals im allgemeinen Dozieren, vielmehr in einem halbgeflüsterten Zwiegespräch zwischen Lehrer und Schüler." Anna Klapheck zit. n.: *Bruno Goller. Retrospektive zum hundertsten Geburtstag*, Kat. Krefelder Kunstmuseen und Kunstmuseum Winterthur, 2001, Biografie, unpag.

Goller geht 1964 vorzeitig in Pension. Er stirbt 1998.

<sup>21</sup> K.O. Götz gibt von 1948 bis 1953 die Zeitschrift *meta* heraus. 1949 wird er einziges deutsches Mitglied der internationalen COBRA-Gruppe. 1952 ist er zusammen mit Greis, Kreutz und Schultze an der legendären *Quadriga*-Ausstellung in der Zimmergalerie Franck in Frankfurt beteiligt. 1959 beginnt Götz eine 20-jährige Lehrtätigkeit als Professor für Freie Malerei an der Kunstakademie in Düsseldorf. Im gleichen Jahr ist er bei der *documenta II* in Kassel eingeladen. Nach seiner Pensionierung im Jahr 1979 lebt er im Westerwald.

<sup>22</sup> Gerhard Richter zit.n.: Dieter Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002, S. 52 (Hervorhebung D.E.).

u.a. auch Sigmar Polke, Manfred Kuttner und Franz Erhard Walther die Klasse von Götz. Obwohl die Professoren an der Akademie keinen direkten, nachweisbaren Einfluss auf das künstlerische Werk von Konrad Lueg ausüben, und er auch zeitlebens weder Goller noch Otto oder Götz als prägende Lehrerpersönlichkeiten nennt, ist dennoch die Studienzeit für Lueg von großer Bedeutung: An der Akademie lernt er Kommilitonen kennen, die zu wichtigen künstlerischen Weggefährten und Freunden werden sollen. Vor allem zu dem sieben Jahre älteren Gerhard Richter<sup>23</sup> entwickelt sich eine enge Freundschaft. Konrad Lueg und Gerhard Richter stellen in den folgenden Jahren mehrfach gemeinsam aus, Richter wird ab 1970 einige Jahre von der Galerie Konrad Fischer vertreten, und bis zu Fischers Tod im November 1996 bleiben sie in freundschaftlichem Kontakt, wenn auch nicht frei von Konflikten.<sup>24</sup> Auch die beiden Studienkollegen Manfred Kuttner (geb.1937)<sup>25</sup> und Sigmar Polke (geb.1941)<sup>26</sup> werden zu wichtigen Dialogpartnern.

Von dem Vierergespann Lueg, Polke, Richter und Kuttner ist Konrad Lueg der Einzige, der nicht schon eine Ausbildung oder ein Studium hinter sich hat bevor er an die Akademie kommt, und er ist der Einzige, der nicht aus Ostdeutschland stammt, sondern in Düsseldorf geboren wurde und aufgewachsen ist. Dass er bald zu einer Art Wortführer der kleinen Gruppe wird, ist auf seinen Einsatz für gemeinsame Ausstellungen, auf seinen Wissens- und Informationsstand im Bereich der aktuellen Kunst, und vor allem auch auf seinen "Heimvorteil" zurückzuführen. Lueg ist mit vielen aus der Düsseldorfer und der internationalen Kunstszenen persönlich bekannt - ein Umstand, den er insbesondere der Vermittlung seines 10 Jahre älteren Freundes und Künstlerkollegen Peter Brüning<sup>27</sup> zu verdanken hat, welcher außerordentlich

---

<sup>23</sup> Gerhard Richter (geb. 1932) zieht 1961 nach einem abgeschlossenen Studium an der dortigen Kunsthochschule von Dresden nach Düsseldorf. Er studiert zunächst bei Ferdinand Mackenbach, bevor er zum Sommersemester 1962 in die Klasse von Karl Otto Götz wechselt. Sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf beendet er im Jahr 1963. Später wird Richter selbst als Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf lehren. Er lebt heute in Köln und zählt zu den international bekanntesten Künstlern seiner Generation.

<sup>24</sup> "Mit Richter verkrache ich mich jährlich mindestens einmal [...]" Konrad Fischer 1989 zit. n.: Stella Baum, op.cit., S. 281.

<sup>25</sup> Manfred Kuttner (geb. 1937) absolvierte wie Gerhard Richter ein Studium an der Kunsthochschule in Dresden, bevor er sein Studium an der Düsseldorfer Akademie (1961 - 1964) bei Gerhard Hoehme und K.O. Götz beginnt. Da er als Vater auf ein sicheres Einkommen angewiesen ist, nimmt er 1967 einen Job in der Werbeabteilung der Hildener Ducolux-Lackfabriken an, wo er viele Jahre arbeitet. Seine künstlerische Tätigkeit hat er aufgegeben.

<sup>26</sup> Nach einer Glasmalerlehre schreibt sich auch Sigmar Polke 1961 in der Kunstakademie in Düsseldorf bei Gerhard Hoehme ein und wechselt dann zu Götz. Wie sein früherer Kommilitone Gerhard Richter gilt Polke heute weltweit als einer der erfolgreichsten und bekanntesten zeitgenössischen Künstler.

<sup>27</sup> Nach seinem Studium bei Willi Baumeister an der Kunstakademie in Stuttgart, lebt Peter Brüning (1929-1970) von 1952 bis 1954 in Frankreich und unternimmt ausgedehnte Reisen nach Italien und Spanien. Nach Düsseldorf zurückgekehrt gehört er bald zum Kern der Künstlervereinigung *Gruppe 53*; auch die erste ZERO-Schrift aus dem Jahr 1958 geht auf seine Initiative zurück. In seinem künstlerischen Werk schafft Brüning einen neuen Typus der Landschaftsmalerei, die sogenannte *Verkehrslandschaft*, bestehend aus kartografischen Elementen von Wanderkarten und Autostraßensystemen wie Verkehrsknotenpunkten, Höhenlinien und Bodenerhebungen, die er zu neuen malerischen Piktogrammen zusammenfügt. Mit seinem malerischen, plastischen und auch umfassenden zeichnerischen Werk ist Brüning international erfolgreich; so wird er dreimal in Folge zur *documenta* in Kassel eingeladen (1959, 1964 und 1968) und Ende 1969 als Professor für Freie Malerei an die Kunstakademie in Düsseldorf berufen. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf richtet 1970 eine große Ausstellung seiner Werke ein. Wenige Wochen später erliegt Brüning im Alter von nur 41 Jahren einem Herzinfarkt.

gut informiert ist und Lueg mit dem Werk von Cy Twombly, Arnulf Rainer, Lucio Fontana, Piero Manzoni, sowie mit den ZERO-Künstlern und Yves Klein bekannt macht. Peter Brüning, der zu einem bedeutenden Vertreter der informellen Malerei in Deutschland zählt und zum Kern der Düsseldorfer Künstlergemeinschaft *Gruppe 53* gehört, unterhält nach einem längeren Aufenthalt in Frankreich, nach ausgedehnten Reisen und internationalen Ausstellungsbeteiligungen viele persönliche Kontakte zu Künstlern im In- und Ausland. Er lebt mit seiner Familie in einem idyllischen Anwesen am Ortsrand zwischen Düsseldorf und Ratingen, wo sich auch ein großer Teich befindet, in dem Konrad Lueg und Brüning oft zusammen angeln.<sup>28</sup> Die beiden verbindet eine enge Freundschaft und zu Beginn der sechziger Jahre treffen sie sich oft und unterhalten sich über Kunst und Künstler. Lueg liest die von Brüning abonnierten internationalen Kunstzeitschriften und profitiert in hohem Maße von Brünings Freundschaft, seinem Wissen und Erfahrungen. In einem Interview, das Konrad Fischer 1989 gegeben hat, nennt er explizit Peter Brüning als wichtige Person, der er sehr viel verdankt.<sup>29</sup>

"Konrad war der informierteste. Wir anderen drei kamen ja aus dem Osten. Er schleppte immer Kunstzeitschriften an und hatte auch das *Art International*. Konrad kannte in Düsseldorf jeden, Alfred Schmela, Jean-Pierre Wilhelm, Manfred de la Motte, Peter Brüning."<sup>30</sup> Gerhard Richter, von dem diese Äußerung stammt, sieht Konrad Lueg im Gegensatz zu sich selbst und Polke als einen "Insider", als ein "Mitglied der 'Familie'": "He was very well informed and he had this cool manner, like Humphrey Bogart. He knew what was going on and how things worked. He knew the mechanisms. He was more arrogant than the other students because he knew more and wasn't so sentimental."<sup>31</sup>

Trotz des rauen Umgangs, der oftmals zwischen ihnen herrscht, und trotz aller Konkurrenz untereinander, verstehen sich Lueg, Richter, Polke und Kuttner als eine Gemeinschaft. Die Suche nach einer eigenen künstlerischen Position und die Ablehnung von allen etablierten Stilrichtungen in der Kunst<sup>32</sup> schweißt sie zusammen. Dass der Kontakt und die Diskussion mit Gleichgesinnten bei der eigenen künstlerischen Standortbestimmung wichtige Impulse zu geben imstande ist, bestätigt auch eine Notiz von Gerhard Richter aus dem Jahr 1964: "Kontakt mit gleichdenkenden Malern - eine Gruppe ist für mich sehr wichtig; es kommt nichts von alleine. Wir haben zum Teil unsere Ideen im Gespräch entwickelt. Eine Isolation auf dem Dorf wäre z.B. nichts für mich. Man ist von seiner Umwelt abhängig. In diesem Sinne ist

---

<sup>28</sup> Dorothee Fischer im Gespräch mit der Verfasserin im September 2003.

<sup>29</sup> Konrad Fischer in: Stella Baum, op. cit., S. 278.

<sup>30</sup> Gerhard Richter zit. n.: Dietmar Elger, op. cit., S. 53.

<sup>31</sup> Gerhard Richter zit. n.: Robert Storr (Hg.), *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, Kat. The Museum of Modern Art, New York u.a., 2002, S. 30.

<sup>32</sup> "Wir waren uns damals schnell darüber einig, dass das alles Quatsch war um uns herum. Wir wussten, dass das so nicht weitergeht." Gerhard Richter zit. n.: Dietmar Elger, op. cit., S. 53.

der Austausch mit anderen Künstlern, speziell die Zusammenarbeit mit Lueg und Polke, für mich wichtig und Teil der Information, die ich brauche."<sup>33</sup>

Neben männlichen Weggefährten lernt Konrad Lueg schon zu Beginn seines Studiums auch eine Frau kennen, die in seinem Leben eine wichtige Rolle spielen wird: Dorothee Franke (geb. 1937). Sie ist als Lehramtsstudentin für das Fach Bildende Kunst ebenfalls an der Akademie in Düsseldorf eingeschrieben, und legt als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes nach ihrem Studium bei Coester, Bindel und Arnscheidt 1962 ihre Abschlussprüfung ab. Die beiden verlieben sich ineinander, ziehen in eine gemeinsame Wohnung in die Lindemannstraße und heiraten im Januar 1964.

Konrad Lueg absolviert seine ganze Studienzeit in Düsseldorf, eine Bewerbung um einen 10-monatigen Aufenthalt in London, die er während seines Studiums bei Teo Otto im Sommersemester 1961 beim DAAD einreicht, ist nicht erfolgreich. Trotz seiner engen Bindung zu Düsseldorf verfügt Lueg über eine gewisse Mobilität, die er letztlich seinem Vater zu verdanken hat: Nach endlich bestandener Fahrprüfung im März 1961 bekommt er den früheren Dienstwagen seines Vaters geschenkt. Mit einer Tankkarte als Dreingabe kann Lueg den Peugeot zudem an jeder Tankstelle kostenlos auftanken. Lueg macht hiervon gerne Gebrauch und nutzt das Auto vor allem, um Ausstellungen, auch im Ausland, zu besuchen. Die erste längere Ausfahrt unternimmt Lueg mit Dorothee Franke nach Kleve, um im Oktober 1961 eine der ersten Ausstellungen von Werken Joseph Beuys aus der Sammlung van der Grinten im dortigen Städtischen Museum Haus Koekoek anzusehen.

Während seines Studiums ist Konrad Lueg im ASTA der Akademie aktiv. Es sind noch fast 10 Jahre bis zu den politischen Aktivitäten von Jörg Immendorff (LIDL-Akademie) und Joseph Beuys an der Düsseldorfer Akademie. Worin Luegs Engagement im ASTA genau besteht, ist nicht dokumentiert.<sup>34</sup> Seine AStA-Tätigkeit und auch sein von der Professorenschaft als aufmüpfig verstandenes Verhalten<sup>35</sup> mögen eine Rolle gespielt haben, dass Lueg im Herbst 1962 ein Schreiben des damaligen Rektors der Akademie erhält, in dem ihm lapidar und ohne Angaben von Gründen mitgeteilt wird, sein Studium als beendet zu betrachten.<sup>36</sup> Da Lueg weder die Möglichkeit in Aussicht gestellt wird - wie es zu jener Zeit üblich ist -

---

<sup>33</sup> Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter, Text*, Frankfurt/Leipzig 1993, S. 19 f.

<sup>34</sup> Sowohl Dorothee Fischer als auch Kasper König erinnern sich, dass Lueg im ASTA aktiv war, jedoch nicht mehr an die Motivation oder die Ziele seines Engagements. Auch im Archiv der Akademie sind keine Aufzeichnungen hierzu vorhanden.

<sup>35</sup> "1961, als wir [Lueg und Richter] noch auf der Akademie waren - fällt mir ein-, haben wir zur "Weihnachtsausstellung Düsseldorf Künstler" verschiedene Arbeiten eingereicht, u.a. ein Eimerchen Spekulatius, ein paar Skistiefel besprüht mit Kunstsnee und einen Weckmann in einem wunderschönen Barockrahmen. Die Jury aber fand das überhaupt nicht gut, was zur Folge hatte, dass Richters spezielle Künstlerbeihilfe gestrichen wurde", Konrad Fischer 1989 zit.n.: Stella Baum, op. cit., S. 278.

<sup>36</sup> "Sehr geehrter Herr Fischer! Mit Beschluss der Konferenz der Professoren vom 9.11. ds. J. bitte ich Sie, Ihr inzwischen 8-semesteriges Studium in unserem Hause ab sofort als beendet zu betrachten. Professor Dr. Ing. Hans Schwippert", datiert 14.11.1962. Archiv Fischer, Düsseldorf.



nach einer gewissen Anzahl von Semestern und bei diagnostizierter künstlerischen Reife zum Meisterschüler ernannt zu werden, noch die Studiendauer von acht Semestern ein gewöhnliches Maß überschreitet, ist dieses Schreiben an den 23-Jährigen unmissverständlich als Rauswurf aus der Akademie zu werten.

### *II.3. Konrad Lueg als freier Künstler (1962-1968)*

Nach dem Studium beginnt für Konrad Lueg das Leben als freier Künstler. Es ist geprägt von der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten, insbesondere von der Suche nach einer Galerie. In einem Gespräch mit Stella Baum im Jahr 1989 beschreibt er rückblickend die schwierige Anfangszeit als freier Künstler: "Es war ein einsames Leben, denn es fehlte mir eine Galerie, die meine Bilder ausstellte und meine Interessen wahrnahm. Meinen ehemaligen Mitstudenten Sigmar Polke und Gerhard Richter ging es genau wie mir: Alle drei suchten vergeblich eine Galerie."<sup>37</sup> Getragen von der Motivation, Ausstellungsmöglichkeiten und verbesserte Rahmenbedingungen für ihre künstlerische Arbeit, wie Publikationen, finanzielle Zuschüsse, Austausch mit anderen Gruppen und anderes zu erreichen, verfasst Konrad Lueg im Januar 1963 einen maschinengeschriebenen Entwurf für die Gründung einer Künstlergemeinschaft.<sup>38</sup> Er nennt sie *Gruppe 63* in Anknüpfung an die 10 Jahre zuvor in Düsseldorf gegründete *Gruppe 53* um die Düsseldorfer Maler Fritz Bierhoff, Alfred Eckhard, Karl Heinz Heuner, Otto Pesch und Walter Ritzenhofen, über deren Beweggründe und Ziele Lueg durch seinen Freund Peter Brüning, ein Mitglied der *Gruppe 53*, informiert ist: "Heute nach 10 Jahren gibt es wieder eine Reihe von jungen Leuten, die in der gleichen Situation sind wie damals die Gründer der *Gruppe 53*. Es fehlt ihnen an Ausstellungsmöglichkeiten, an Publikationsmöglichkeiten, an finanziellen Mitteln."<sup>39</sup> Der Aufruf *Man sollte eine Gruppe gründen* ist nicht als ein Appell zur Gründung einer Künstlergruppe mit gemeinsamem programmatischen Manifest zu verstehen, sondern als ein Versuch, eine Interessensgemeinschaft zu bilden, getragen von der pragmatischen Überlegung, dass das gemeinsame öffentliche Auftreten als Gruppe wirksamer und durchsetzungsfähiger ist als das eines einzelnen Künstlers. Lueg verspricht sich von einem gemeinsamen Auftreten in der Öffentlichkeit eine Reihe von Vorteilen wie "1. Ausstellungsmöglichkeiten im größeren Rahmen; 2. Finanzielle Zuschüsse von Stadt und Land; 3. Eigene, gemeinsame Jurierung; 4. Gute Kataloge; 5. Kontakt mit Kritikern, Kunsthändlern und Sammlern; 6. Austausch mit anderen Gruppen; 7.; 8. usw."<sup>40</sup> Auf der Rückseite des Konzeptpapiers setzt er eine handschriftliche Namensliste potentieller Mitglieder der *Gruppe 63*, ein Kürzel für ihre Tätigkeit ("M" für Maler, "G" für Grafiker usw.) und ihr jeweiliges Alter. Die Liste

---

<sup>37</sup> Konrad Fischer 1989 zit. n.: Stella Baum, op. cit., S. 277.

<sup>38</sup> Das Manuskript befindet sich im Archiv Fischer, Düsseldorf.

<sup>39</sup> ibid.

<sup>40</sup> ibid.

besteht aus an die 30 bildenden Künstlern, Kritikern und Komponisten im Alter von 22 bis 32 Jahren, darunter Lueg selbst, seine Freunde Richter, Kuttner und Polke sowie Gonschier, Graubner, Isenrath, Kriwet, Ruthenbeck, Becher, Strelow, Pellicioni, Böhmer, Helms und andere. In einem von Gerhard Richter handschriftlich verfassten Briefentwurf, mit dem sich im März 1963 Lueg, Richter, Polke und Kuttner an die Düsseldorfer Stadtverwaltung wenden, taucht die Bezeichnung *Gruppe 63* wieder auf. Diese Passage ist jedoch wieder gestrichen worden.<sup>41</sup> Luegs Vorschlag wird letztlich nicht in die Tat umgesetzt; eine *Gruppe 63* nie gegründet.

Da sie keine Galerie finden, die zu einer Zusammenarbeit bereit wäre, entschließen sich Konrad Lueg, Manfred Kuttner, Sigmar Polke und Gerhard Richter die Sache selbst in die Hand zu nehmen und in Eigeninitiative eine gemeinsame Ausstellung zu organisieren. Auf ihrer Suche nach einem geeigneten Raum werden sie in der Kaiserstraße 31 A in Düsseldorf, schräg gegenüber von Jean-Pierre Wilhelms ehemaliger *Galerie 22*, fündig. Da sich ihr Wunschobjekt, ein ehemaliges Ladenlokal in dem zum Abbruch bestimmten Teil der Straße, im Besitz der Stadt befindet, schreiben Sie einen Antrag auf Genehmigung einer vierwöchigen Ausstellung, "die keinen kommerziellen, sondern einen ausschließlich demonstrativen Charakter trägt".<sup>42</sup> Die "erste gemeinsame Ausstellung deutscher Pop-Art", wie es die Künstler in einem Schreiben an die Neue Deutsche Wochenschau formulieren, umfasst "erstmalig in Deutschland Bilder, für die Begriffe wie Pop-Art, Junk Culture, imperialistischer oder kapitalistischer Realismus, neue Gegenständlichkeit, Naturalismus, German Pop und einige ähnliche kennzeichnend sind".<sup>43</sup> Hier taucht zum ersten Mal die Bezeichnung *kapitalistischer Realismus* auf, die in den folgenden Jahren noch häufiger in Verbindung mit ihrem Werk fallen wird. Sie wird auf der Einladungskarte zur Ausstellung in der Kaiserstraße jedoch nicht erwähnt, dafür eine ganze Reihe weiterer Bezeichnungen aktueller und imaginärer Kunstströmungen, die die Künstler einem Artikel von Barbara Rose aus der Zeitschrift *Art International* vom Januar 1963 entnommen haben. Kombiniert mit jeweils anderen, briefmarkengroßen Zeitungsausschnitten laden diese Begriffe, typografisch in fortlaufendem Schneckenmuster gesetzt, zur Eröffnung der Ausstellung *Malerei und Grafik. Sonderausstellung* am Samstag, dem 11. Mai 1963 um 11 Uhr ein [Abb.2].

---

<sup>41</sup> Mit diesem Schreiben bitten Lueg, Richter, Polke und Kuttner die Stadtverwaltung Düsseldorf um die Genehmigung, das Ladenlokal in der Kaiserstraße 31 für eine Ausstellung anmieten zu dürfen. Der handschriftliche Briefentwurf, datiert auf den 30.3.1963, ist von Gerhard Richter verfasst worden und nicht, wie mehrfach beschrieben (vgl. beispielsweise Dietmar Elger, op.cit., S. 74), von Konrad Lueg. Die Korrekturen im Briefentwurf Richters, wie z.B. die Streichung der Nennung der *Gruppe 63*, tragen jedoch die Handschrift Luegs.

<sup>42</sup> Hans-Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text*, op. cit., S.11.

<sup>43</sup> ibid., S. 12. Das Schreiben an den Redakteur Schmidt der Neuen Deutschen Wochenschau ist datiert auf den 29.4.1963 und unterzeichnet von Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke und Gerhard Richter. Die Künstler schreiben weiterhin: "Pop-Art ist keine amerikanische Erfindung und für uns kein Importartikel, wenngleich die Begriffe und Namen zum größeren Teil in Amerika geprägt wurden und sie dort schneller Popularität erlangen als bei uns in Deutschland. Dass diese Kunst bei uns organisch und eigenständig wächst und gleichzeitig eine Analogie zur amerikanischen Pop-Art darstellt, ergibt sich aus bestimmten Voraussetzungen [...]."



im Original. Wenige Monate vorher war Konrad Lueg eine Reproduktion eines Gemäldes von Roy Lichtenstein in der Januar-Ausgabe Kunstzeitschrift *Art International* aufgefallen [Abb.13], auf die er Gerhard Richter aufmerksam machte, weil er selbst den Kontakt mit der amerikanischen Pop-Art als "großes Erlebnis" empfand und "sich angesprochen fühlte".<sup>46</sup>

Über ihren Besuch in der Galerie Sonnabend erzählt Lueg rückblickend folgendes: "Wir hatten Fotos von unseren Sachen mit, um sie in Galerien zu zeigen. Als wir sie vorblättern, zitterten unsere Finger. Richter war noch schüchterner als ich. Bei Ileana Sonnabend fielen uns vor Aufregung alle Fotos aus der Hand und landeten auf dem Boden. Sie sagte aber, wir sollten mal was dalassen, sie fände unsere Sachen ganz interessant."<sup>47</sup> Die beiden Freunde scheinen den jeweils anderen als noch nervöser als sich selbst in Erinnerung behalten zu haben. Gerhard Richter muss jedenfalls anschließend allein Iris Clert, die Pariser Galeristen von Yves Klein und von den *Nouveaux Realistes*, aufsuchen, da der verschüchterte Konrad Lueg es vorzieht draußen zu warten.<sup>48</sup> Aber auch aus der Begegnung mit Iris Clert ergibt sich keine Ausstellungsmöglichkeit für die beiden jungen Künstler.



**Abb. 3 a** *Leben mit Pop - eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus.*  
Konrad Lueg und Gerhard Richter, Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 11. Oktober 1963.  
Ausstellungsraum: Konrad Fischer und Gerhard Richter, auf dem Bildschirm  
*Tagesschau* mit Karl-Heinz Köpcke. (Foto: Reiner Ruthenbeck, Ratingen)

Im Herbst 1963 nehmen Konrad Lueg und Gerhard Richter wiederum ihre Ausstellungsgeschicke selbst in die Hand und veranstalten am Abend des 11. Oktober im Möbelhaus Berges in Düsseldorf eine Ausstellungsaktion mit dem einprägsamen Titel *Leben mit Pop. Eine Demonstration für den*

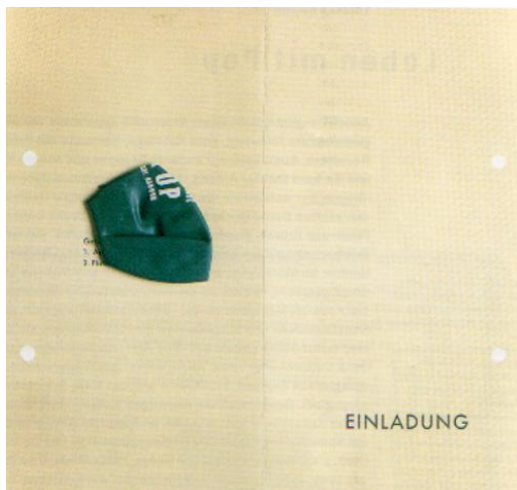
<sup>46</sup> Konrad Fischer 1989 zit. n.: Stella Baum, op. cit., S. 278.

<sup>47</sup> ibid.

<sup>48</sup> Vgl. die Schilderung Gerhard Richters in: Dietmar Elger, op. cit., S. 78.

*kapitalistischen Realismus* [Abb.3 a-d]. Diese Aktion ist berühmt geworden und zählt heute zu den exemplarischen Ausstellungen des 20. Jahrhunderts.<sup>49</sup> Angesichts der programmatischen Verbindung von Kunst und Leben und des experimentellen Umgangs mit einer neuen, aktionistischen Kunstform mit Aufführungscharakter steht *Leben mit Pop* unter dem Einfluss der sich in den sechziger Jahren ausprägenden Fluxus-Bewegung, die Lueg und Richter durch Veranstaltungen in der Galerie Parnasss in Wuppertal (Juni 1962), in den Düsseldorfer Kammerspielen (Juni 1962) und in der Düsseldorfer Kunstakademie (*Festum Fluxorum*, Februar 1963) bekannt war und die sie sehr beeindruckte. Wie schon der Titel der Demonstration andeutet, finden sich auch Anleihen von *Leben mit Pop* bei der (amerikanischen) Pop Art. So erscheint beispielsweise wenige Tage vor der Veranstaltung eine Werbeanzeige des Möbelhaus Berges in einem Düsseldorfer Lokalblatt mit einer Abbildung des Werkes *The Stove with Meats* (1962) von Claes Oldenburg, die Lueg aus der Zeitschrift *Art International* entnommen hat, ergänzt von der Bildunterschrift: "So ungefähr wird die Ausstellung *Leben mit Pop* bei Berges sein."<sup>50</sup>

In dem ausgestanzten Buchstaben "o" des roten Schriftzuges "Leben mit Pop" auf der Einladungskarte befindet sich ein grüner Luftballon und auf der Rückseite der Karte ist folgende Anweisung zu lesen: "Gebrauchsanweisung: 1. Aufblasen! Aufschrift beachten! 2. Platzen lassen! Geräusch beachten! Pop!" - ein lautmalerischer und zugleich spielerisch-anarchischer Umgang mit "Pop" [Abb.3b].



<sup>49</sup> Vgl. Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.), op.cit.

<sup>50</sup> Werbeanzeige des Möbelhaus Berges in der Düsseldorfer Lokalzeitung *Mittag* vom 5. Oktober 1963.



**Abb. 3b** Einladungskarte mit Luftballon zu *Leben mit Pop - eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*. 11. Oktober 1963

Im Titel der Aktion taucht auch erneut der Begriff *kapitalistischer Realismus* auf, unter dem in den folgenden Jahren nicht nur die Werke von Richter und Lueg subsumiert werden sollen. Insbesondere der Berliner Galerist René Block greift die Bezeichnung begeistert auf und präsentiert 1964 eine Ausstellung von Lueg, Richter, Polke und weiteren Künstlern in seiner Berliner Galerie mit dem Titel *Neodada, Pop, Decollage und Kapitalistischer Realismus*.<sup>51</sup> Einige Jahre später gibt René Block auch eine Mappe mit dem Titel *Grafik des Kapitalistischen Realismus* (1971) heraus, die unter anderem einen sehr informativen Bericht von Richter und Lueg über ihre Aktion *Leben mit Pop* enthält.<sup>52</sup> Zeitgeschichtlich fällt die Veranstaltung *Leben mit Pop* (1963) in die Hoch-Zeit eines politisch-ideologisch und wirtschaftlich gespaltenen Europas. Nur zwei Jahre nach dem Bau der Berliner Mauer im Jahre 1961 liest sich der Begriff *kapitalistischer Realismus* wie ein ironisches Pendant zum so genannten Sozialistischen Realismus, mit dem sich Gerhard Richter als Künstler in der DDR viele Jahre auseinandersetzen musste, bevor er im März 1961 in die Bundesrepublik Deutschland umsiedelte. Trotz dieser politischen Implikation des Begriffs haben Richter und Lueg einen über die Ironie hinausgehenden gesellschaftskritischen Ansatz ihrer Aktion jedoch immer verneint. Laut einer Aussage von Konrad Fischer aus dem Jahr 1989 sollte der Titel "nichts Politisches bedeuten", sondern nur dem Faktum Rechnung tragen, "dass wir im Gegensatz zum sozialistischen in dem kapitalistisch orientierten Deutschland wohnten".<sup>53</sup> Richter geht hier etwas weiter und verweist zumindest auf den ironischen Unterton der Aktion: "Das war ein griffiger Slogan, und es war

<sup>51</sup> *Kapitalistischer Realismus* wird in Anlehnung an den Begriff "Sozialistischen Realismus" bei René Block mit Großbuchstaben begonnen, bei Lueg und Richter wird das Adjektiv "kapitalistisch" jedoch konsequent klein geschrieben.

<sup>52</sup> "Bericht über 'Eine Demonstration für den kapitalistische Realismus' von Konrad Lueg und Gerhard Richter, am Freitag, dem 11. Oktober 1963, in Düsseldorf Flingerstraße 11 (Bergeshaus)", in: René Block (Hg.), *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Berlin 1971, S. 31-35. Im Folgenden wird dieser Bericht als Künstlerbericht zitiert.

<sup>53</sup> Konrad Fischer 1989 zit.n.: Stella Baum, op. cit., S.277.

eine kapitalistische Warenwelt, die wir zeigten. Unsere Ausstellung war ja das gesamte Möbelhaus. Das war schon ironisch gemeint, aber auf keinen Fall gesellschaftskritisch."<sup>54</sup>



**Abb. 3c** Warteraum: Besucher, Pappmaché-Figur Alfred Schmela von Gerhard Richter und Konrad Lueg, an der Wand Rehbockgeweih aus dem Besitz des damaligen Schwiegervaters von Gerhard Richter. (Foto: Reiner Ruthenbeck, Ratingen)

Auf Einladung des Besitzers des Möbelhauses Berges, mit dem Lueg persönlich bekannt ist, diskutieren die beiden Künstler im Vorfeld verschiedene Konzepte für eine mögliche Ausstellung, die sie jedoch wieder verwerfen. In dem schon erwähnten Bericht über die Aktion halten die Künstler folgendes fest:

"(12. September 63). Planung einer Ausstellung in einem Düsseldorfer Möbelhaus. Zur Verfügung steht ein 32 qm großer Raum im III. Stock des Büroteiles. Beschlossen nach Verwerfung verschiedener Ausstellungskonzeptionen wird folgende Demonstration: a) Ausstellen des gesamten Möbelhauses ohne Veränderung. b) Im separaten Ausstellungsraum als Komprimierung der Demonstration: Aufstellung eines durchschnittlichen Wohnzimmers in Funktion, d.h. bewohnt; dekoriert mit den jeweiligen Utensilien, Speisen, Getränken, Büchern, Hauskram und den beiden Malern. Die einzelnen Möbel werden in der Art von Plastiken auf Sockel gestellt, ihre natürlichen Abstände werden vergrößert, um ein Ausgestellt-sein zu verwirklichen. c) Programmierter Ablauf der Demonstration für den 11.10.63." Im Nachlass von Konrad Fischer befindet sich zusätzlich ein handgeschriebenes Rede-Manuskript mit einer Zitatensammlung aus den Werbetexten des Möbelhauses für die Lautsprecherdurchsagen, die von Tanzmusik ergänzt werden.

Die eigentliche Ausstellung dauert bis zum 25. Oktober 1963 und umfasst je vier Bilder der Künstler, darunter Konrad Luegs Bilder *Vier Finger* (1962/63), *Betende Hände* (1963), *Bockwürste auf Pappteller* (1963) und *Bügel* (1963), die in den Schauräumen des Möbelhaus präsentiert werden. "Eigentlich ist das ja

<sup>54</sup> Gerhard Richter zit. n.: Dietmar Elger, op. cit., S. 83.

das Schlimmste, was einem passieren kann, in einem Möbelgeschäft auszustellen. Aber vielleicht reizte uns gerade das", vermutet Gerhard Richter rückblickend in einem Gespräch mit Dietmar Elger.<sup>55</sup> Die Garderobe vor dem separaten Ausstellungsraum im 3. Obergeschoss ist mit einer Leihgabe von Joseph Beuys bestückt, die vom Künstler selbst installiert wurde. Im Künstlerbericht ist sie folgendermaßen beschrieben: "Hut, gelbes Hemd, blaue Hose, Socken, Schuhe. Darauf angebracht sind 9 kleine Zettel mit braunen Kreuzen. Darunter steht ein Karton mit Palmin und Margarine." Dies ist die einzige in die Aktion integrierte Leihgabe eines anderen Künstlers.

Am Eröffnungsabend verteilen zwei Angestellte des Möbelhauses hektographierte Handzettel an die eintreffenden Besucher. Sie enthalten das Programm des Abends, Anweisungen sowie eine laufende Nummer. Über Lautsprecher werden die insgesamt 122 Besucher des Abends begrüßt, "Guten Abend meine Damen und Herren. Ich begrüße Sie im Namen des Hauses Berges und der Künstler Lueg und Richter",<sup>56</sup> und gebeten, mit dem Aufzug in die 3. Etage des Hauses zu fahren und dort im Warteraum Platz zu nehmen. Eine von den Künstlern in Anlehnung an die Karnevalsfiguren der traditionsreichen rheinländischen Rosenmontagsumzüge erstellte Pappmaché-Figur des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy, des "erklärten Lieblings der deutschen Jugend",<sup>57</sup> ist im Treppenaufgang, neben einem zusammengerollten Teppich, aufgestellt. Eine weitere Pappmaché-Figur des Düsseldorfer Kunsthändlers Alfred Schmela, der an diesem Abend nicht persönlich anwesend sein kann, befindet sich in grüßender Haltung im Warteraum. Die Besucher nehmen auf den Stühlen des Wartezimmers Platz [Abb.7 b], lesen die ausliegende, aktuelle Ausgabe der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und werden über Lautsprecher gebeten, sich in den Ausstellungsraum zu begeben: "Die Herrschaften mit den Nummern 1 bis 9 werden gebeten, den Ausstellungsraum zu betreten." Im Ausstellungsraum sitzen Lueg und Richter gleichsam als "lebende Plastiken" auf von Podesten erhöhten Möbeln [Abb.3a]. Sie schweigen und nehmen von dem Geschehen um sie herum keine Notiz. In ihrem späteren Bericht über den Verlauf des Abends werden die Künstler die Einrichtung des Ausstellungsraumes genau beschreiben: "Auf 9 weißen Sockeln stehen: Ein Teewagen mit Blumen in einer Vase, im Zwischenfach Churchills Werke und die Zeitschrift 'Schöner Wohnen'. Ein Schrank mit gemischtem Inhalt. Ein weinroter Sessel. Ein Gasherd. Ein grüner Sessel, darauf sitzend K.Lueg (dunkler Anzug, weißes Hemd, Krawatte). Ein kleiner Versatztisch, darauf ein Fernsehgerät (nach der Tagesschau die Ära Adenauer übertragend). Eine kleine Stehlampe. Eine Couch, darauf liegend mit einem Kriminalroman G.Richter (blauer Anzug, rosa Hemd, Krawatte). Ein Tisch, gedeckt mit Kaffeegeschirr für 2 Personen, angeschnittenem Marmor- und Napfkuchen und eingeschenktem Kaffee; außerdem 3 Gläser und in einem Plastikbeutel 3 Flaschen Bier und 1 Flasche Korn. Die Wände sind weiß gestrichen. Bilder oder Wand-schmuck ist nicht angebracht. Neben der Eingangstür befindet sich

---

<sup>55</sup> *ibid.*, S. 82.

<sup>56</sup> Vgl. handschriftliches Redemanuskript für die Lautsprecherdurchsagen im Archiv Fischer.

<sup>57</sup> Konrad Fischer 1989 über John F. Kennedy in: Stella Baum, *op. cit.*, S. 278.



eine Garderobe. Sie ist mit dem offiziellen Anzug von Prof. J. Beuys bestückt. [...]”<sup>58</sup> Sogar die Beleuchtung und der Geruch im Raum (durch wiederholtes Einsprühen von Fichtennadelöl) sind Teil einer künstlerischen Inszenierung, in der jedes noch so kleine Detail genauestens konzipiert und minutiös choreographiert wurde. Dass wir heute, mehr als 40 Jahre nach der Aktion *Leben mit Pop*, relativ gut über ihren Ablauf und ihre visuelle Erscheinungsform Bescheid wissen, verdanken wir zum einen dem gewissenhaften schriftlichen Bericht der beiden Künstler, zum anderen den Fotografien von Reiner Ruthenbeck, einem Studien- und Künstlerkollegen Konrad Luegs, der später auch zum festen Stamm der Galerie Fischer zählen wird. Reiner Ruthenbeck ist der Einzige, der den Abend des 11. Oktober 1963 im Möbelhaus Berges fotografisch festgehalten hat.

"Meine Damen und Herren, in wenigen Minuten beginnt der große Rundgang durch sämtliche weiteren Ausstellungsräume [Musik] Ich darf die Herrschaften bitten, sich den Herren Lueg und Richter zum großen Rundgang anzuschließen." Um 20.35 Uhr verlassen die ausgestellten Künstler ihre Sockel und rufen, ebenso wie die Lautsprecher, zum großen Rundgang auf. Alle vier Etagen des Hauses mit 81 (!) Wohnzimmern, 72 Schlafzimmern und vielen weiteren Räumen bis hin zum Keller sind Teil einer großen Möbelausstellung. Der Rundgang wird begleitet von Exzerpten aus Werbetexten des Möbelhauses, die von den Künstlern ausgesucht wurden und nun über Lautsprecher übertragen werden: "Hier wurde die Schrankwand mit einer hübschen Frisiertoilette ausgestattet - eine großzügige Lösung" oder: "Stück für Stück können Sie diese Möbel kaufen und ergänzen und damit nach Herzenslust Ihr Heim einrichten, anbauen und umbauen." Obwohl die Ausstellungsbesucher wiederholt um diszipliniertes Verhalten gebeten werden, wird die Veranstaltung gegen Ende immer chaotischer. Die meisten Besucher halten die vorgeschriebene Route nicht ein, toben durchs Haus und bringen die nur provisorisch montierten Betten reihenweise zum Einsturz. Wie im Künstlerbericht zu lesen ist, zieht sich sogar ein Besucher "aus Protest gegen die Demonstration bis auf die Hose aus. Er wird mit seinen Kleidern unter dem Arm aus dem Haus gewiesen. Um 21.30 Uhr hat der letzte Gast das Haus verlassen".<sup>59</sup>

Der 11. Oktober 1963, der Tag an dem die Aktion *Leben mit Pop* in Düsseldorf stattfindet, ist in die bundesrepublikanische Geschichtsschreibung eingegangen: An diesem Tag reicht der Bundeskanzler Konrad Adenauer sein Rücktrittsgesuch ein. Die Ära Adenauer geht damit zu Ende. Sie war geprägt von der Wiederaufbauphase in der Nachkriegszeit, dem wirtschaftlichen Aufschwung und der politischen West-Integration der jungen Bundesrepublik. Die aktuellen politischen Ereignisse sind auch bei *Leben mit Pop* präsent - unter anderem durch die tagespolitische Berichterstattung in den ausliegenden Zeitungen (FAZ) oder durch die über Fernsehen im Ausstellungsraum übertragene *tagesschau* und der anschließenden

---

<sup>58</sup> Künstlerbericht, op.cit., S.31.

<sup>59</sup> ibid., S. 35.

Sondersendung über die Ära Adenauer. Auch die Anwesenheit des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy (wenn auch nur als Pappmaché-Figur!), ist eine Anspielung auf den politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Einfluss der USA auf die Entwicklung Westdeutschlands in den Nachkriegsjahren. Die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse werden in der Aktion jedoch nicht *expressis verbis* thematisiert. Sie bilden lediglich den Hintergrund einer wohl inszenierten Situation, die sich eher kleinbürgerlich und unpolitisch präsentiert. Lueg und Richter schenken der weltpolitischen Lage keine Beachtung, sie demonstrieren passives, lethargisches Verhalten und zelebrieren den Rückzug ins traute Heim.



Abb. 3d Möbelhaus Berges, Straßenansicht. (Foto: Reiner Ruthenbeck, Ratingen)

*Schöner wohnen durch Berges* ist ein Werbeslogan, der in Leuchtschrift an der Fassade des Möbelhauses Berges angebracht ist [Abb.3d]. Doch anders als in der Werbung, in welcher verborgene Wünsche geweckt und Versprechungen gemacht werden, sozusagen eine erstrebenswerte Welt simuliert wird, konterkarieren Lueg und Richter in ihrer künstlerischen Aktion diese Strategien. Mitten in der Zeit des Wirtschaftswunders und der Konsumbegeisterung einer Wohlstandsgesellschaft zeigen die Künstler eine Welt, die gerade nicht vom Glück durch Konsum und Wohlstand erzählt, nichts verheißt und nichts verspricht, sondern eher erstarrt, trostlos und langweilig wirkt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die befremdliche Inszenierung der Ausstellungsstücke. Das Ausstellungs-Ensemble einer vertrauten Wohnwelt wird auf Sockeln wie ein *ready made* präsentiert und die Abstände zwischen den Einrichtungsgegenständen werden vergrößert, so dass das Mobiliar nun isoliert und seines funktionalen Zusammenhangs beraubt erscheint. Diese Form der Präsentation ist auf den Wunsch der Künstler zurückzuführen, "ein Ausgestellt-sein zu verwirklichen".<sup>60</sup> Das bedeutet, dass die künstlerische Gestaltung des Raumes ihren künstlichen, inszenierten Charakter des Ausgestellt-Seins nicht leugnet, wie es doch gerade in der Werbung bzw. in Ausstellungsräumen eines

<sup>60</sup> ibid.

Möbelhauses üblicher Weise der Fall ist, sondern ihn offen zur Schau trägt. Die spezifische Form des Ausstellens (die räumliche Entzerrung des Mobiliars bzw. durch ihre Anhebung auf Sockeln) und ihre theatralische Distanz lassen so Vertrautes neu und anders erscheinen. Über ihren subversiven und parodistischen Kommentar zu einer Möbel-Ausstellung hinaus wird die Aktion *Leben mit Pop* zu einer Reflexion über den Akt des Ausstellens selbst und damit gleichsam zu einer Ausstellung einer Ausstellung.

Bei der Aktion im Möbelhaus Berges ist auch der 19-jährige Kasper König anwesend, der zu jener Zeit in der Kölner Galerie von Rudolf Zwirner ein Volontariat macht. Er kennt Lueg schon seit dessen Zeit auf der Akademie und ist ihm freundschaftlich verbunden.<sup>61</sup> Aus der Aktion am 11. Oktober 1963 kauft Kasper König die Pappmaché-Figur des Präsidenten John F. Kennedy und überredet den Kölner Restaurator und Sammler Wolfgang Hahn, die zweite Pappmaché-Figur, die des Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela, aus der Ausstellung zu erwerben.

Kurze Zeit nach ihrer Aktion im Möbelhaus Berges, an der Joseph Beuys mit einer Leihgabe beteiligt war, fahren Lueg, Gerhard Richter und Dorothee Fischer nach Kleve, um die so genannte *Stallausstellung* von Beuys zu besuchen, die von den Brüdern van der Grinten vom 26. Oktober bis 24. November 1963 in einem ehemaligen Kuhstall gezeigt wird. Beuys ist seit 1961 Professor an der Düsseldorfer Akademie und Lueg gut bekannt. Sowohl Konrad Lueg als auch Gerhard Richter waren unter den Besuchern des großen *Festum Fluxorum Fluxus*, das auf Initiative von Joseph Beuys am 2. und 3. Februar 1963 in der Kunstakademie stattfand.<sup>62</sup> Wesentliche Grundgedanken der Fluxus-Bewegung wie die Auflösung des konventionellen statischen Kunstwerks, seine Überführung in eine prozesshafte Aktion bzw. Happening, die Verknüpfung von Elementen aus der bildenden Kunst mit szenischen bzw. theatralischen Ausdrucksformen usw. sind auch in der Aktion im Möbelhaus Berges deutlich spürbar.

Da es ihm zu jener Zeit nicht möglich ist, durch den Verkauf von Werken seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, ist Konrad Lueg, wie auch seine Freunde, auf Neben-Jobs angewiesen. Lueg ist als Hilfslehrer tätig, Sigmar Polke jobbt auf dem Finanzamt und Richter hat "so was wie eine Flüchtlingsbeihilfe". "Im Frühjahr half ich die Karnevalswagen bauen und vor Weihnachten Nachtpost sortieren und Pakete."<sup>63</sup> Außerdem betätigt Lueg sich als Innendekorateur von Kneipen oder putzt mit Richter zusammen die Treppen eines Schlosses in der Nähe von Düsseldorf. Seine Stelle als Kunsterzieher am Gymnasium in Gerresheim übernimmt Gerhard Richter, als er 1967 Galerist wird.

---

<sup>61</sup> Kasper König geht 1966 nach New York und wird in der amerikanischen Kunstmetropole zu einer wichtigen Kontaktperson der jungen Galerie Fischer zu amerikanischen Künstlern wie Carl Andre, Bruce Nauman, Sol LeWitt, Richard Artschwager. Vgl. Kap. II.4.

<sup>62</sup> Neben Beuys sind an dieser Veranstaltung auch Nam June Paik, George Macunias, Tomas Schmit, Alison Knowles, Dick Higgins, Arthur Köpcke, Daniel Spoerri, Wolf Vostell und Emmett Williams beteiligt.

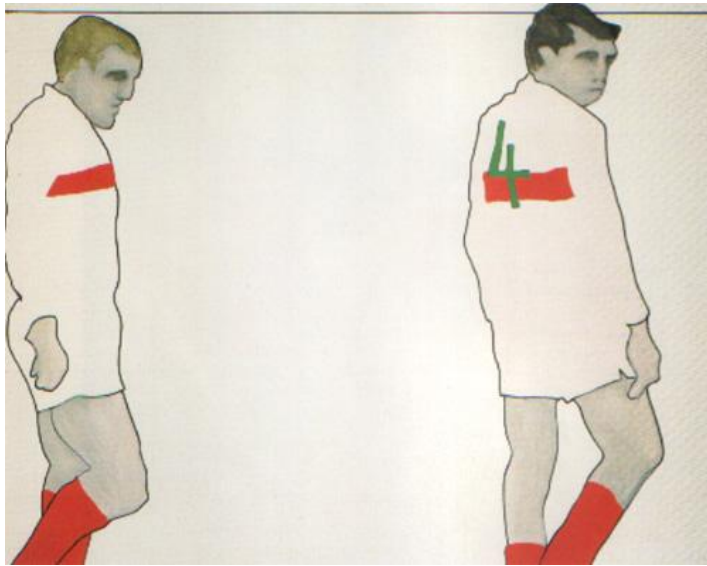
<sup>63</sup> Konrad Fischer 1989 zit.n.: Stella Baum, op. cit., S. 278

Im Januar 1964 heiraten Konrad Lueg und Dorothee Franke, die den Namen ihres Mannes annimmt. Dorothee Fischer ist inzwischen an einem Gymnasium in Düsseldorf als Referendarin tätig. Mit ihrem Gehalt und Luegs Einkünften aus diversen Nebenjobs kommen die beiden Frischvermählten über die Runden, können sich aber keine großen Sprünge leisten. Die Dachwohnung in der Poststraße, in die die beiden nach ihrer Heirat einziehen, ist zwar klein, aber zentral in der Altstadt gelegen. Nachdem Konrad Lueg sein kleines Atelier in Düsseldorf-Gerresheim, in dem er vorübergehend nach seinem Studium arbeitete, aufgegeben hat, baut er das Spitzdach oberhalb seiner Wohnung in der Poststraße zum Atelier aus. In den folgenden Jahren dient das Dachzimmer auch als Gästezimmer für Freunde und insbesondere für die ausländischen Künstler, die nach Düsseldorf kommen, um ihre Ausstellungen bei Konrad Fischer (ab Oktober 1967) aufzubauen.

Im Frühjahr 1964 werden die von Konrad Lueg, Gerhard Richter und Manfred Kuttner beim Deutschen Künstlerbund eingereichten Bilder angenommen und bei der Ausstellung *Möglichkeiten* im Haus am Waldsee in Berlin gezeigt. Konrad Lueg ist mit dem großformatigen *BRD Triptychon* aus dem Jahr 1963 vertreten. Der 22-jährige René Block, der sich mit dem Gedanken trägt, eine eigene Galerie in Berlin aufzumachen, wird bei dieser Ausstellung auf Lueg und Richter aufmerksam und besucht die beiden in Düsseldorf. Bei der Gelegenheit suchen sie Werke aus für die Eröffnungsausstellung der Galerie René Block am 15. September 1964 mit dem Titel *Neodada, Pop, Decollage, Kapitalistischer Realismus*, an der unter anderen auch Lueg, Richter, Polke und Kuttner teilnehmen. Auf Sigmar Polke, der bei der Berliner Ausstellung *Möglichkeiten* nicht vertreten war, macht Lueg den Galeristen René Block aufmerksam.<sup>64</sup> Lueg zeigt bei Block unter anderem die Werke *Die Verlierer* [Abb.4] und *Cassius Clay* - seine ersten Bilder aus einer gerade begonnenen Reihe von Fußball- und Boxerbildern, die auf der Grundlage von Zeitungsphotografien von Sportlern entstehen und die einen zentralen Stellenwert in Luegs künstlerischem Œuvre einnehmen werden.

---

<sup>64</sup> Dies belegt ein Schreiben von René Block an Konrad Lueg vom 11. Juli 1964, in dem Block sich für den Hinweis auf Sigmar Polke bedankt. Archiv Konrad Fischer, Düsseldorf.



**Abb. 4** Konrad Lueg, *Die Verlierer*, 1963. Kaseintempera auf Leinwand. 114 x 149 cm. Uwe Michael (Foto: Foto Huber OHG, Rottach-Egern).

René Block wird zu einem wichtigen Multiplikator für die jungen Düsseldorfer; unter anderem vermittelt er Lueg, Richter und Polke an die Galerie OREZ in Den Haag, in der sie 1965 die Ausstellung *kapitalistisch realisme. richter, lueg & polke* bestreiten. René Block widmet Konrad Lueg zwei Jahre später, im Februar 1966, auch eine Einzelausstellung in seiner Galerie, die sogar in der rheinischen Presse auf große Resonanz stößt. Unter dem Titel *Waschlappen und Handtücher* wird die zu jener Zeit beliebte Ornamentik von Frotteehandtüchern, Tischdecken und Waschlappen aufgegriffen und farbenfroh und seriell geordnet in den Bildern Luegs vor Augen geführt. In einer Rezension im Berliner Tagesspiegel ist von einem "völlig neuen, equilibristischen Kunstgefühl" die Rede.<sup>65</sup> Zur Ausstellung erscheint eine kleine Publikation mit einem Text von Luegs langjährigem Freund und damaligen Kunstkritiker Hans Strelow. Anstelle einer gedruckten Abbildung wird ein Stück von einem 16 mm Originalfilm des Bildes *Waschlappen* in den eingeschnittenen Karton eingefügt.

Ein Jahr später folgt eine weitere Einzelausstellung bei René Block mit dem Titel *Konrad Lueg. Würfel und deutsche Muster*. Ebenfalls 1967 nimmt Lueg mit seinem Bild *Blumenwiese* (1965) an der Gruppenausstellung *Hommage à Lidice* in der Galerie René Block teil. Diese Ausstellung erinnert an den 10. Juni 1942, an dem das tschechische Dorf Lidice durch Truppen der SS nach dem Attentat auf den SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich völlig vernichtet wurde. Die Werke werden nach der Ausstellung der Stadt Lidice geschenkt.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Heinz Ohff, *Kunst des Augenzwinkerns: Neue Bilder von Konrad Lueg in der Galerie René Block*, Der Tagesspiegel, 5. Februar 1966.

<sup>66</sup> Nach ihrer Präsentation in Berlin zeigt die Prager Spála-Galerie die Werke. Anschließend sollen die Werke der Stadt Lidice als Geschenk übergeben werden. Doch die militärische Intervention der Ostblockstaaten führt zu einer Niederschlagung der politisch-gesellschaftlichen Reformbestrebungen des *Prager Frühlings* - und zu einer vorzeitigen

Obwohl René Block als wichtiger Galerist und Förderer anzusehen ist, findet die erste Einzelausstellung Luegs nicht bei Block, sondern in der Galerie Alfred Schmela in Düsseldorf statt. Lueg zeigt einen knappen Monat, vom 1. bis 27. Juli 1964, seine neuen Werke der Sportlerbilder. Alfred Schmelas Galerie gehört in den sechziger Jahren unbestritten zur wichtigsten Galerie für zeitgenössische Kunst in Düsseldorf.<sup>67</sup> Konrad Lueg und Alfred Schmela verstehen sich auch persönlich gut, und so ist Lueg oft in der Galerie anzutreffen, hilft beim Hängen von Arbeiten oder begleitet Schmela auf seinen Reisen. Luegs Einzelausstellung im Jahr 1964 bleibt Luegs einzige Ausstellung in der Galerie Schmela, abgesehen von seiner Beteiligung an der einwöchigen Veranstaltungsreihe *Hommage an Schmela*, bei der Lueg am Nachmittag des 11. Dezember 1966 zu *Kaffee und Kuchen* einlädt.<sup>68</sup>

Im Anschluss an Konrad Luegs Ausstellung ist auch Gerhard Richter mit einer ersten Einzelausstellung bei Alfred Schmela vertreten. Zur Eröffnung im September 1964 wird dem Künstler ein Telegramm zugestellt und zu seinem großen Erstaunen liest er folgendes: "All the best for the most important exposition in history of German Pop-Art. Oldenburg, Rosenquist, Lichtenstein." Wie sich herausstellt, hat sich sein Freund Konrad Lueg mit diesem Glückwunsch-Telegramm einen kleinen Scherz erlaubt...

Im Sommer 1964 besucht Konrad Lueg gemeinsam mit Gerhard Richter und Sigmar Polke die *Documenta 3* in Kassel. Nach ihren beiden eher retrospektiv angelegten Vorgängerinnen wagt diese *Documenta* die erste Annäherung an die wirklich zeitgenössische Kunst. Zeitgleich findet die 32. Biennale in Venedig statt, bei der Robert Rauschenberg den begehrten Preis des Goldenen Löwen erhält. Damit beginnt die Rezeption der amerikanischen Pop Art Bewegung auf einer breiten, europäischen Basis.

Trotz seiner ersten Einzelausstellung bei Alfred Schmela und Ausstellungsbeteiligungen in Berlin muss sich Konrad Lueg weiterhin intensiv um Ausstellungsmöglichkeiten selbst kümmern. Zusammen mit seinen Freunden Richter, Polke und Kuttner beschließt Lueg am 5. November 1964 daher bei Rudolf Jährling in Wuppertal vorstellig zu werden. Jährling ist Architekt, organisiert aber schon seit 1949 nebenher Ausstellungen und Vorträge in seiner *Galerie Parnass*.<sup>69</sup> In einem Gespräch mit Stella Baum im Jahr 1989 erinnert sich Rudolf Jährling an die erste Begegnung: "1964 telefonierte eines Tages die Gruppe *Kapitalistischer Realismus*, also Fischer-Lueg, Richter und Polke, ob sie mal ihre Sachen zeigen könnten. 'Sicher', sagte ich, 'gerne!' Und wirklich schellte es wenig später, und sie standen nebst einem kleinen

---

Schließung der Ausstellung. Danach sind die Kunstwerke verschollen. Erst 1996 werden sie wiederentdeckt und sind heute im Besitz des Tschechischen Museum der Bildenden Kunst in Prag. Lidice hat die Schenkung nie erhalten.

<sup>67</sup> Zur Geschichte und Bedeutung der Galerie Alfred Schmela vgl. Kap. III.3.

<sup>68</sup> Vgl. die ausführliche Schilderung der Aktion *Kaffee und Kuchen* in Kap. IV.2.

<sup>69</sup> 1961 bezieht Jährling eine große Villa in der Moltkestraße 67 und zeigt hier die Künstler Hans Hartung, Nam June Paik, Carel Visser, Alexander Calder und andere. 1965 beendet Jährling seine Galerietätigkeit mit dem Happening *24 Stunden* (Vostell, Paik, Charlotte Moormann, Beuys u.a.) und zieht nach Afrika.

Lieferwagen mit Persenning vor der Tür. 'Kommen Sie doch mal raus', meinten sie und hatten ihre schönen großformatigen Bilder schon im Vorgarten in den Schnee gestellt. Es sah phantastisch aus: Kunst im Schnee! Ein Nachbar führte gerade sein Hündchen aus und rief vergnügt: 'Nun machen Sie schon Vorgartenausstellungen! Wo soll das noch hinführen!'"<sup>70</sup>

Jährling ist von der unkonventionellen Präsentation und der Qualität der Werke sehr angetan. Schon zwei Wochen nach der so genannten *Vorgarten-Ausstellung* eröffnet die Galerie Parnass eine Ausstellung von Polke, Richter und Lueg. Manfred Kuttner ist bei dieser Ausstellung nicht mehr mit dabei, da er, wie Richter bekennt, "ausgebootet"<sup>71</sup> wurde. Auch das Schwarzweiß-Plakat, das mit einem per Selbstauslöser entstandenen Foto der Künstler auf die Ausstellung in der Galerie Parnass hinweist, macht durch die Mimik und Körperhaltungen deutlich, dass die jungen Männer verkracht sind, als das Foto aufgenommen wird [Abb.5].<sup>72</sup> Die Konkurrenz unter den befreundeten Künstlern tritt im Laufe der Zeit immer deutlicher zutage, die gemeinsamen Aktionen und eigeninitiatorischen Bemühungen um Ausstellungen werden weniger, die Gemeinschaft erweist sich immer mehr als Zweckbündnis. In diesem Sinne urteilt auch Gerhard Richter. "Es waren die seltenen Momente, wo wir mal was zusammen machten und eine Art Notgemeinschaft bildeten, ansonsten waren wir doch eher Konkurrenten."<sup>73</sup>



**Abb. 5** Ausstellungsplakat, Galerie Parnass, Wuppertal, 1964.  
(Das Foto für das Plakat wurde mit Selbstauslöser aufgenommen).

<sup>70</sup> Rudolf Jährling in Stella Baum, "Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen (Interview Rudolf Jährling)", in: *Kunstforum International*, Nov./Dez. 1989, S. 224.

<sup>71</sup> Gerhard Richter, zit. n.: Dietmar Elger, op. cit., S. 141.

<sup>72</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Stella Baum.

<sup>73</sup> Gerhard Richter in einem Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist in: Hans-Ulrich Obrist (Hg.), op. cit., S. 244.

Die Präsentation in der Galerie Parnass im Jahr 1964 ist trotz aller interner Querelen ein Erfolg. Der Verkauf ist gut, unter anderem erwirbt auch das Wuppertaler Sammlerehepar Gustav Adolf und Stella Baum Werke von Lueg aus der Ausstellung. Dennoch ist sie die letzte in einer Reihe von gemeinsamen Ausstellungen, die auf die aktive Initiative der Künstler selbst zurückgehen. Obwohl Konrad Lueg nach seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Alfred Schmela erst 1966 wieder allein ausstellen wird, steigt die Zahl seiner Beteiligung an internationalen Gruppenausstellungen nun sprunghaft an. 1965 ist er allein an zehn Ausstellungen beteiligt und auch in den folgenden Jahren, bis 1970, wird die beeindruckende Frequenz seiner Ausstellungsbeteiligungen nicht nachlassen.

Auch die Rezeption in Fernsehbeiträgen und Bucherscheinungen macht den stetig größer werdenden Bekanntheitsgrad der Kunst Konrad Luegs deutlich. Im Jahr 1965 erscheint Rolf Gunter Diensts Buch *Pop Art*, in dem sich der Künstlerbericht zur Demonstration *Leben mit Pop* im Möbelhaus sowie eine kurze Passage zu Luegs malerischem Werk findet. Ein von Elmar Hügler für den Süddeutschen Rundfunk gedrehter Fernsehfilm *Kunst und Ketchup* wird am 14. Februar 1966 ausgestrahlt. Der 45-minütige Beitrag konzentriert sich im Wesentlichen auf den Bericht des *24 Stunden Happenings*, mit dem Rudolf Jährling seine Galerie Parnass in Wuppertal 1965 schließt, sowie auf die Präsentation des Berliner Künstlers Wolf Vostell. Er enthält auch eine kurze Vorstellung und Kommentierung der Werke von Konrad Lueg, Gerhard Richter und Sigmar Polke. Für die internationale Rezeption Luegs ist das 1966 erschienene Buch *Pop Art* der bekannten amerikanischen Kunstkritikerin Lucy R. Lippard bedeutsam, in welchem sie die Aktion im Möbelhaus Berges erwähnt und ein Gemälde (*Tryptichon*) von Konrad Lueg abbildet. Es bedeutet Konrad Lueg viel, in dieses frühe Übersichtswerk der Pop-Bewegung in der Kunst aufgenommen zu werden, und so hat er noch Jahrzehnte später immer wieder stolz darauf verwiesen.<sup>74</sup>

Nach seiner Einzelausstellung *Waschlappen und Handtücher* in der Galerie René Block in Berlin im Jahr 1966 ist Lueg wenige Wochen später ein weiteres Mal in einer Einzelausstellung zu sehen. Die Galerie h in Hannover, die von dem Lehrer August Haseke nebenberuflich geführt wird, richtet ihm im Sommer 1966 eine Einzelausstellung aus, nachdem sie vorher eine gemeinsame Ausstellung von Richter und Polke organisiert hat.

Richter und Lueg stellen nur noch ein einziges Mal zu zweit aus. Sie nennen ihre letzte gemeinsame Ausstellung in der Galerie Patio in Frankfurt im Herbst 1966 nicht gerade bescheiden *Die beste Ausstellung Deutschlands*. Lueg bedeckt hier zwei gegenüberliegende Galeriewände mit roten und grünen Nierenformen, die im Siebdruckverfahren auf einzelne quadratische Kartons gedruckt wurden. Gerhard Richter zeigt das großformatige Bild *Große Pyramide*, das ebenso eine Galeriewand zur Gänze füllt. Zur

---

<sup>74</sup> Vgl. Thomas Schütte im Gespräch mit der Verfasserin im Oktober 2001. Vgl. Anhang E.9.



gleichen Zeit arbeiten sie an einer gemeinsamen Ausstellungsidee zum Thema "Sex und Massenmord" für die Düsseldorfer Galerie Niepel. Sie sammeln dokumentarische Aufnahmen aus den Konzentrationslagern des Dritten Reichs und pornografische Darstellungen. Ihre Experimente mit diesen Vorlagen geben sie jedoch wieder auf, und damit auch ihr gemeinsames Ausstellungsprojekt.<sup>75</sup> Auch die Ideen zu weiteren gemeinsamen Kunstprojekten wie zum Beispiel die Organisation von Bus-Touren in das nahe gelegenen Neandertal, finden keine Umsetzung. Beide Künstler sind jedoch an der im Dezember 1966 stattfindenden Veranstaltungsreihe *Hommage an Schmela* beteiligt, die als Abschiedsreigen für Alfred Schmela gedacht ist, der das erste Domizil seiner Galerie in der Hunsrückstraße räumen muss. Obwohl Konrad Luegs Aktion *Kaffee und Kuchen* und Gerhard Richters Ausstellung *Volker Bradtke* an zwei verschiedenen Tagen stattfinden, integrieren die beiden Künstler auch Werke des anderen in ihre eigenen künstlerischen Projekte.<sup>76</sup>

Luegs künstlerischer Weg führt von einer zunehmenden Ablösung von der eigenen Handschrift zu einer Hinwendung zu vorgefundenen Mustern und Dekors. In einer großen Einzelausstellung in der Galerie Heiner Friedrich in München im Jahr 1967 wird dieser Weg offensichtlich: Lueg zeigt Variationen von gleich großen, quadratischen Bildern - monochrome und verschieden gemusterte, industriell gefertigte Plastikfolien, welche von Lueg lediglich auf Keilrahmen aufgezogen werden [Abb.19]. Die Anordnung der einzelnen Flächen und das Gesamtmaß der Installation sind variabel. Heiner Friedrich, der in seiner Galerie in München (und ab 1970 in Köln) junge, noch unbekannte Künstler vorstellt wie Blinky Palermo, Gerhard Richter, Walter de Maria, Dan Flavin, Fred Sandback und viele andere, ist sowohl für den Künstler Konrad Lueg, als auch für den späteren Galeristen Konrad Fischer eine wichtige Bekanntschaft und Verbindung.<sup>77</sup> Während im Herbst 1967 der Erste Kölner Kunstmarkt, die Keimzelle der *Art Cologne*, in Köln stattfindet, nutzt der nicht beim Kunstmarkt zugelassene Heiner Friedrich das Umfeld der Messe und organisiert im benachbarten DuMont-Verlagshaus eine Ausstellung mit dem Titel *Demonstrative 67*, in der er seine Künstler John Hoyland, Konrad Lueg, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Reiner Ruthenbeck und Cy Twombly präsentiert [Abb.6].

---

<sup>75</sup> Ein Teil der gesammelten Motive findet Einlass in Gerhard Richters Werk *Atlas*.

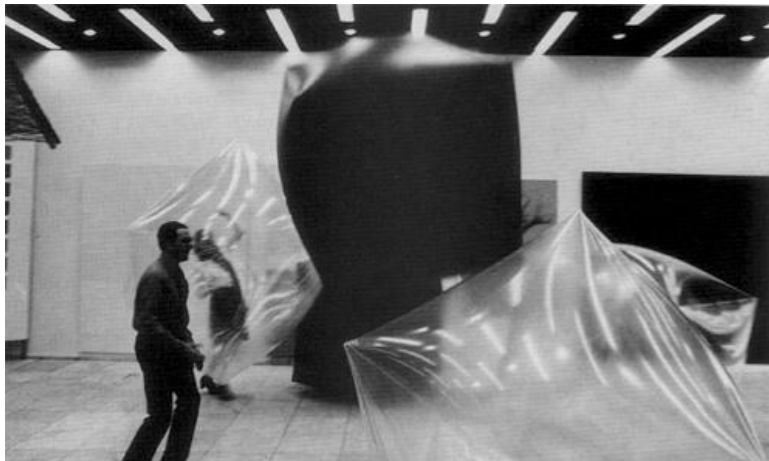
<sup>76</sup> Vgl. Kap. IV.2.

<sup>77</sup> Die Galeristen Heiner Friedrich und Konrad Fischer vertreten zum Teil die gleichen Künstler (Dan Flavin, Carl Andre, Fred Sandback u.a.). Sie arbeiten zusammen, teilen sich die Flugkosten von amerikanischen Künstlern nach Deutschland oder auch die eigenen Reisekosten nach New York - zum Beispiel trägt Friedrich die Hälfte der Flugkosten von Fischer bei dessen ersten Reise nach NY im Frühjahr 1968 - und hegen sogar den Plan, gemeinsam eine Galerie in Köln zu eröffnen. Fischer macht jedoch einen Rückzieher und Friedrich gründet allein eine Galerie in Köln im Jahr 1970.



**Abb.6** Galerie Heiner Friedrich im DuMont-Verlagshaus, Köln, 1967.  
Konrad Lueg, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Gerhard Richter (v.l.n.r.)  
(Foto: Archiv Gerhard Richter, Köln).

Lueg zeigt in dieser Ausstellung die so genannten *Würfel* aus verschiedenen gemusterten, farbigen und transparenten Plastikfolien, die mit Luft gefüllt trotz ihrer Durchmessers von über einem Meter einen Eindruck der Leichtigkeit und Schwerelosigkeit erwecken. Fotografien aus dieser Ausstellung zeigen die Künstler, wie sie beim Spiel mit diesen Objekten sichtlich ihren Spaß haben [Abb.7]. Die gleichen *Würfel* präsentiert Lueg daraufhin auch in der Einzelausstellung *Würfel und deutsche Muster* in der Galerie René Block in Berlin.



**Abb. 7** In der Galerie Heiner Friedrich, Köln, 1967. Gerhard Richter spielt mit Konrad Luegs *Würfeln* (1967). (Foto: Nachlass des Künstlers).

Während Konrad Lueg im Jahr 1967 mit den beiden genannten Einzelausstellungen und etlichen Gruppenausstellungen beschäftigt ist, reift in ihm der Wunsch, eine eigene Galerie zu eröffnen. Die Initialzündung zu dieser Idee geht auf den Kunsthändler Alfred Schmela zurück, der in Lueg ein Talent

entdeckt, gute Kunst zu erkennen. "Weißte wat, ich werde alt (was natürlich Blödsinn war) und immer dat Gebrass mitte junge Künstler. Ich mach' eine eigene Galerie für junge Künstler auf, und die führst du!",<sup>78</sup> erinnert sich Lueg im Gespräch mit Stella Baum an Schmelas Angebot, eine Dependence der Galerie für junge Künstler zu leiten. Da Schmela wenige Tage auf Wunsch seiner Frau sein Angebot wieder zurückzieht, entschließt sich Konrad Lueg, allein eine Galerie zu gründen. Bevor er dies im Oktober 1967 in die Tat umsetzt, ist er als Künstler an zwei Ausstellungen in Frankfurt beteiligt, die auf seinem Weg zum Galeristen wichtige Weichen stellen: *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*. *Serielle Formationen*, von Paul Maenz und dem Künstler Peter Roehr konzipiert, umfasst Werke von 48 Künstlern, darunter auch erstmalig Werke der amerikanischen Künstler Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Agnes Martin.<sup>79</sup> Die Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*,<sup>80</sup> die Positionen aus dem Umfeld der Prozess-Kunst vorstellt, ist auf einen einzigen Abend, den 9. September 1967, begrenzt. Lueg lernt hier allein drei europäische Künstler kennen, die er selbst kurze Zeit später ausstellen wird: Jan Dibbets, Richard Long und Charlotte Posenenske. Insbesondere über den umtriebigen holländischen Künstler Jan Dibbets, der zu jener Zeit gerade von der legendären St. Martin's School of Art in London aufs Festland zurückgekehrt ist, ergeben sich wichtige Kontakte zur englischen Kunstszene für den Galeristen Konrad Fischer.

Ein gutes Jahr lang überschneiden sich Konrad Fischers Aktivitäten als Künstler und als Galerist. Neben seiner im Oktober 1967 mit Carl Andre eröffneten Galerie in der Neubrückstraße in Düsseldorf arbeitet er an einem letzten Werkkomplex, den so genannten *Schattenwänden*, die er unter anderem bei Denise René in Paris in einer Einzelausstellung im Jahr 1968, bei der Gruppenausstellung *12 Environments* in der Kunsthalle Bern<sup>81</sup> und in der Künstlerkneipe *Creamcheese* in Düsseldorf vorstellt. Die *Schattenwände* funktionieren nur in abgedunkelten Räumen und unter Verwendung von Blitzanlagen.<sup>82</sup> Die Silhouetten der Betrachter, die vor den mit Phosphorfarbe bemalten Leinwänden oder Klarsichtfolien stehen, werden durch die Lichtempfindlichkeit des Malmittels als Schatten sichtbar [Abb.26 und 27]. Beim Aufleuchten eines neuen Blitzes verschwinden die Schatten und neue Silhouetten können entstehen. Für "Verfahren und Einrichtung zum Schaffen von Schattenriss-Abbildungen" reicht Konrad Lueg in Deutschland und in Frankreich eine Patentanmeldung ein.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Konrad Fischer 1989 zit.n.: Stella Baum, op. cit., S. 279.

<sup>79</sup> Genauere Information zu dieser Ausstellung finden sich im Kap. V.2.

<sup>80</sup> Vgl. Kap. V.1.

<sup>81</sup> Diese Ausstellung wurde von dem damaligen Direktor der Kunsthalle Bern, Harald Szeemann, kuratiert, den Lueg bei dieser Gelegenheit kennenlernt. Szeemann zeigt 1969 die vielbeachtete Gruppenausstellung *When attitudes become form* in Bern, an der viele Künstler von Fischers Galerie beteiligt sind.

<sup>82</sup> Vgl. Kap. IV.1.

<sup>83</sup> Eine Kopie der Patentanmeldung befindet sich im Archiv Fischer. Düsseldorf.



**Abb. 8** Konrad Lueg, *Selbstbildnis*, 1971.  
Siebdruck auf Karton, blau. 21 x 23 cm.  
Teil der Edition René Block, Berlin, 1972

Als René Block 1971 das Werkverzeichnis der druckgrafischen Arbeiten von Brehmer, Hödicke, Lueg, Polke, Richter und Vostell unter dem Titel *Grafik des Kapitalistischen Realismus* publiziert, sind auch einige Siebdrucke auf Karton von Konrad Lueg darunter wie beispielsweise *Tapete*, *Geschirrtuch*, *Handtuch* und *Babies*. Ein kleines *Selbstbildnis* aus dem Jahr 1971 [**Abb.8**] (das einzige Selbstporträt, das Lueg während seiner Künstlerlaufbahn gefertigt hat) ist Teil einer ebenfalls von René Block 1972 herausgegebenen Edition, die aus Anlass der Ausstellung *Selbstporträts. Weekend* in der Berliner Galerie Block erscheint. Das Selbstporträt von Konrad Lueg ist gleichsam ein Bildnis des eigenen Verschwindens: In wenigen Strichen sind die Gesichtszüge treffend skizziert, der handgeschriebenen Namenszug "Konrad" umrahmt den Kopf wie eine Halskrause, der Kopf selbst ist so klein, dass er in der Mitte des leeren Blattes verloren zu gehen droht. Mit diesem unscheinbaren und doch eindrücklichen Bildnis seiner selbst, seinem nachweislich letzten Werk, verabschiedet sich Konrad Lueg als Künstler.

#### *II.4. Konrad Fischer als Kunstvermittler (1967-1996)*

Was Konrad Lueg dazu bringt, seine nicht unerfolgreiche Laufbahn als Künstler aufzugeben und Galerist zu werden, ist mit Alfred Schmelas Angebot, eine Dependence seiner Galerie für junge Künstler zu leiten, nur unzureichend beschrieben. Schmela liefert sozusagen die Initialzündung, tiefer liegende Motive des Wechsels sind damit nicht erklärt. Konrad Fischer selbst hat fast 30 Jahre später Unzufriedenheit mit der eigenen künstlerischen Arbeit als Beweggrund genannt: "Null überzeugt von dem was ich machte, war ich froh etwas anderes machen zu können. Man weiß doch, wann etwas Bestand hat oder nicht. Einige Künstler merken das, andere nicht, und ich war mir da ganz sicher."<sup>84</sup> Obwohl Konrad Lueg schon als junger

---

<sup>84</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op. cit., S. 402.

Künstler in wichtigen Galerien und Ausstellungen für zeitgenössische Kunst im In- und Ausland vertreten ist - also objektiv gesehen erfolgreich ist -, setzt er auf seine eigene Urteilsfähigkeit bei der Einschätzung seines eigenen künstlerischen Schaffens. So gesehen wird sein größtes Kapital in seiner neuen Laufbahn als Kunsthändler, nämlich die Fähigkeit "zu erkennen, was gut ist",<sup>85</sup> zum Todesurteil für die eigene künstlerische Arbeit. Dass Konrad Fischer Zeit seines Lebens mit sich selbst (übertrieben) kritisch ins Gericht gegangen ist, und dass auch seine Künstler-Kollegen und -freunde wie Gerhard Richter und Sigmar Polke im schonungslosen Konkurrenzkampf mit harten Bandagen kämpften, - diese Umstände werden bei der Entscheidung, sein Künstlerdasein zu beenden, das ihre beigetragen haben. Hinzu kommt eine spezielle psychische Konditionierung: Trotz aller Sprödigkeit und seiner Unwilligkeit, viele Worte zu machen, konnte Konrad Fischer, wie er selbst bekannte, schlecht allein sein; er brauchte die Geselligkeit und die Zusammenarbeit mit anderen. Der künstlerische Schaffensprozess und die Arbeit eines Künstlers im Atelier basieren jedoch in erster Linie darauf, auf sich selbst gestellt zu sein und das Gefühl des Alleinseins aushalten zu können.



**Abb. 9** Außenansicht von *Ausstellungen bei Konrad Fischer*, Neubrückstraße 12, Düsseldorf (Foto: Dorothee Fischer, Düsseldorf)

Am 21. Oktober 1967 wird *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in einem ehemaligen Torbogen in der Neubrückstraße 12 in Düsseldorf eröffnet [Abb.9]. Im gleichen Haus, das sich strategisch günstig mitten in der Altstadt zwischen Kunstakademie und Städtischer Kunsthalle befindet, ist auch das brandneue Szenelokal *Creamcheese* untergebracht, ein beliebter Treffpunkt und Aktionsort für Künstler. Das *Creamcheese*<sup>86</sup> präsentiert neben den besten Bands der Zeit auch künstlerische Werke und Aktionen, unter anderem von Günther Uecker, Daniel Spoerri, Heinz Mack, Joseph Beuys, Gerhard Richter und auch von Konrad Lueg, der 1968 seine *Schattenwände* hier installiert. Schon am Eröffnungstag des Lokals, dem 21.

<sup>85</sup> Diese Formulierung stammt von Konrad Fischer selbst. Vgl. hierzu: Hans Strelow, "Konrad Fischer: Ich erkenne was gut ist", op. cit.

<sup>86</sup> Der Name geht auf einen Frank-Zappa-Titel zurück. Vgl. hierzu: Stephan von Wiese, "Creamcheese - Eine Kneipe als Forum der Kunst", in: *Brennpunkt Düsseldorf 1962 - 1987*, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1987, S. 120-121.

Juli 1967, hat Konrad Fischer mit weiteren Künstlern das *Creamcheese*-Manifest von Günther Uecker und Ferdinand Kriwet verlesen. Konzipiert von Uecker, Kriwet und dem Filmemacher Lutz Mommartz, entwickelt sich das *Creamcheese* unter der Leitung von H.J. und R. Reinert schnell zu einer Düsseldorfer Schaltstelle einer expandierenden, ihre Grenzen sprengenden Kunst und zu einem wichtigen Treffpunkt für Künstler. Da die Kunstakademie abends schon um 20 Uhr geschlossen wird, fungiert das Lokal zudem gleichsam als ein Ableger der Akademie - wie auch einige Jahre später die Düsseldorfer Künstlerkneipen *Domina* und *Ratinger Hof*.

Obwohl, wie sich Konrad Fischer erinnert, "alle sagten: Um Gottes Willen! Ein Torbogen!",<sup>87</sup> erscheint ihm der Hofdurchgang in der Neubrückstraße, direkt neben dem *Creamcheese*, als ein geeigneter Raum für Kunst. Er schließt einen günstigen Mietvertrag mit der Stadt, in deren Besitz sich das Gebäude befindet. Der kleine, ca. 11 Meter lange und drei Meter breite 'Tunnel' muss als Ausstellungsraum erst erschlossen werden: Konrad Fischer lässt nach seinem Entwurf Glastüren von einem Schlosser anfertigen, die den ehemaligen Hofdurchgang an beiden Enden verschließen; elektrische Leitungen werden gelegt; die Wände und der Betonboden verputzt. Es entsteht ein spartanisch ausgestatteter, jedoch höchst wandelbarer und funktionaler Raum für Kunst.

Wie der Name *Ausstellungen bei Konrad Fischer* deutlich macht, firmiert Fischer als Galerist unter seinem Geburtsnamen und nicht mehr unter seinem Künstlernamen. Der Begriff 'Galerie' wird, wie sich Kasper König an die damalige gemeinsame Diskussion mit Fischer erinnert,<sup>88</sup> ganz bewusst zu Gunsten eines neutralen Namens vermieden. Dass Konrad Fischer sein Unternehmen nicht mit dem mit Kommerz konnotierten Begriff 'Galerie' in Verbindung bringen möchte, sondern sich mit dem neutralen und auch selbstbewussten 'bei Konrad Fischer' eher in der Rolle eines Gastgebers denn eines Händlers sieht, wird von anderen, insbesondere von Künstlern, sehr genau wahrgenommen und findet bis heute in Gesprächen über Konrad Fischer immer wieder Erwähnung.<sup>89</sup>

Die erste Ausstellung bei Konrad Fischer wird von dem amerikanischen Künstler Carl Andre bestritten, der für seine Europapremiere eigens nach Düsseldorf fliegt. Rückblickend erinnert sich Konrad Fischer, dass Carl Andre zu jener Zeit glücklich war, dass "ihm einer eine Ausstellung widmen wollte und zudem ein Flugticket nach New York schickte".<sup>90</sup> Die Idee, anstelle der künstlerischen Werke die Künstler selbst nach Düsseldorf zu holen, damit sie an Ort und Stelle raumbezogene Werke konzipieren und realisieren können, spiegelt eine neue Tendenz in der Kunst hinsichtlich eines Arbeitens *in situ* wieder und prägt von Anfang an

---

<sup>87</sup> Konrad Fischer 1989 zit.n.: Stella Baum, op cit., S. 279.

<sup>88</sup> Vgl. Kasper König im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002. Vgl. Anhang E.4.

<sup>89</sup> Vgl. die Gespräche der Verfasserin mit Kasper König, Thomas Schütte, Alan Charlton u.a. im Anhang.

<sup>90</sup> Konrad Fischer 1989 zit. n.: Stella Baum, op. cit., S. 279.

die Arbeit des Galeristen Konrad Fischer. Nicht selten werden Kunstwerke nur für eine bestimmte Ausstellung geschaffen und anschließend wieder zerstört. Dieses Vorgehen macht die Präsenz des Künstlers vor Ort zur Einrichtung der Ausstellung zwingend erforderlich. Ausschlaggebend für die zu jener Zeit vollkommen neuartigen Idee, anstelle der Werke die Künstler selbst nach Düsseldorf zu holen, ist weniger die Intention, Transportkosten zu sparen (das war sicherlich ein erfreulicher Nebeneffekt, da Fischer in der Anfangszeit der Galerie über kein erwähnenswertes finanzielles Polster verfügte), als vielmehr das Vorhaben, den persönlichen Kontakt mit den Künstlern zu intensivieren und Schritt für Schritt ein internationales Netzwerk aufzubauen.<sup>91</sup> Als *artists in residence* konnten die ausländischen Künstler die Düsseldorfer Kunstszene kennen lernen,<sup>92</sup> und die lokalen Künstler hatten die Möglichkeit, Kontakte zu ihren Kollegen zu knüpfen, erstmalig deren Werk im Original zu sehen und über Jahre kontinuierlich zu verfolgen.

Als Carl Andre im Oktober 1967 in Düsseldorf eintrifft, verwirft er seine Idee für eine Arbeit, die ihm für die Eröffnungsausstellung der Galerie vorschwebte. Wie er in einem 25 Jahre später erscheinenden Essay schreiben wird, hat er von da an nie wieder ohne Kenntnis des Raumes ein Werk für eine Ausstellung konzipiert.<sup>93</sup> *5 x 20 Altstadt Rectangle*, das Werk, das Carl Andre letztlich bei Konrad Fischer im Oktober 1967 zeigt, besteht aus 100 industriell gefertigten Stahlplatten gleicher Größe, die fast flächendeckend auf den Boden des Ausstellungsraumes ausgelegt wurden [Abb.28]. Da für die meisten Menschen leere Wände zugleich einen leeren Ausstellungsraum bedeuten, halten auch im Jahr 1967 die meisten Ausstellungsbesucher den Galerieraum für leer: So mancher läuft unwissentlich über die Bodenarbeit und sucht vergeblich nach Kunst.<sup>94</sup> Doch die Neu- und Fremdartigkeit der Ausstellung erregt Aufsehen - ein Effekt, der für eine junge Galerie von Nutzen ist. Die gutbesuchte Eröffnung wird "ein großes Ereignis"<sup>95</sup> und Konrad Fischer katapultiert sich mit dieser Ausstellung sofort "in die erste Reihe der avantgardistischen Kunsthändler"<sup>96</sup>, nach "ganz vorn"<sup>97</sup>, wie Kritiker der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und der *Rheinischen Post* feststellen.

---

<sup>91</sup> Auf das künstlerische Arbeiten vor Ort und die Vernetzungsstrategien der Galerie wird ausführlich in Kap. VI.1.4. und VI.1.5. eingegangen.

<sup>92</sup> Die amerikanischen Künstler blieben mindestens 3 Wochen in Düsseldorf, da dies der Mindestaufenthalt für das preiswerteste transatlantische Flugticket war.

<sup>93</sup> "The plan for my show which I had mailed in advance was ripped up soon after I arrived. Never again would I even pretend to make up sculpture in my head", Carl Andre in: *Galerie mit Bleistift: Ausstellungen bei Konrad Fischer. Düsseldorf Oktober 1967 - Oktober 1992*, Bielefeld 1993, S.3.

<sup>94</sup> "Most visitors thought the gallery was empty. [...] To most people, empty galls meant an empty gallery," Carl Andre im schriftlichen Interview mit der Verfasserin im März/April 2002. Vgl. Anhang E.1.

<sup>95</sup> Konrad Fischer 1989 zit.n. Stella Baum, op. cit, S. 279.

<sup>96</sup> Hans Strelow, "Hundert Stahlplatten gleich eine Plastik. Konrad Fischer eröffnet seine Galerie mit dem Amerikaner Carl Andre", in: *Rheinische Post*, 20. Oktober 1967.

<sup>97</sup> Georg Jappe, "Bodenplatten und Neon. Düsseldorfer Galerien im November", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. November 1967.

Der Eröffnungsausstellung folgen in schnellem Wechsel Ausstellungen von Künstlern und Künstlerinnen aus Amerika und Europa. Der Schwerpunkt liegt bei neuen Tendenzen in der Kunst wie der so genannten Minimal Art, Concept, Land und Process Art. Diese Kunstrichtungen sind zu jener Zeit in Europa kaum bekannt, und viele der bei Konrad Fischer gezeigten Künstler haben hier ihre ersten Ausstellungen überhaupt bzw. Ausstellungspremieren in Europa. Nach Carl Andre (1967) macht Konrad Fischer auch die Amerikaner Richard Artschwager (1968), Sol Lewitt (1968), Bruce Nauman (1968), Robert Smithson (1969), Lawrence Weiner (1969), Douglas Huebler (1970), Ian Wilson (1970) u.a. als Erster in Einzelausstellungen in Europa bekannt. Jan Dibbets (1968), Klaus Rinke (1969), Daniel Buren (1969) und Mario Merz (1970) debütieren in der Neubrückstraße in Düsseldorf mit ihren ersten Einzelausstellungen in Deutschland. Hanne Darboven zeigt 1967 bei Fischer ihre erste Einzelausstellung überhaupt, ebenso Fred Sandback (1968), Richard Long (1968), Hamish Fulton (1969), Bruce McLean (1969), Gilbert & George (1970), Reiner Ruthenbeck (1968) und andere.

Konrad Fischers Ausstellungsprogramm weist eine deutliche Tendenz zu skulpturalen bzw. raumbezogenen Werken auf. So besteht beispielsweise in den Anfangsjahren ein auffallend großer Prozentsatz der gezeigten Werke aus Bodenarbeiten. Dies geht zum einen zurück auf eine für die Kunst der sechziger Jahre symptomatischen Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen jenseits traditioneller Bildgattungen - ein Phänomen, das mit der von Laszlo Glozer geprägten Formulierung "Ausstieg aus dem Bild"<sup>98</sup> pointiert zusammengefasst wurde. Zum anderen ist diese Tendenz auch mit einer persönlichen Affinität Konrad Fischers zu erklären, zu der er sich selbst in bewusster Absetzung von seiner eigenen Biografie als Künstler im Jahr 1989 bekennt: "...Maler konnte ich nicht so gut leiden. Ich bin selbst Maler gewesen."<sup>99</sup> Auch der englische Künstler Richard Long, der 1968 bei Konrad Fischer seine erste Einzelausstellung zeigt, betont dessen Vorliebe für skulpturale, raumbezogene Werke. In einem Schreiben an die Verfasserin äußert sich Richard Long hierzu: "He once told me: When all is said and done, I liked sculpture the best."<sup>100</sup> Dennoch werden auch einige Maler von Konrad Fischer vertreten: Es sind Künstler wie Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold oder Alan Charlton, die Malerei als abstrakte Form verstehen - Künstler, die die Grundlagen und Bedingungen von Malerei im Medium der Malerei thematisieren und damit der so genannten *analytischen Malerei* zugerechnet werden.

Fischer zeigt internationale Kunst, ohne dabei die lokale Kunstszene aus den Augen zu verlieren. Künstler aus dem Umkreis der Düsseldorfer Akademie (Bernd und Hilla Becher, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Isa Genzken), sowie der nachfolgenden Generation (Thomas Schütte, Harald

---

<sup>98</sup> Diesen Begriff hat Laszlo Glozer im Katalogtext zur Ausstellung *Westkunst* geprägt und zwar im Zusammenhang mit der Aufhebung der Grenze von Kunst und Leben und dem Ende des abstrakten (informellen) Tafelbildes. Vgl. Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Kat. Rheinhallen der Kölner Messe 1991, S. 234-238.

<sup>99</sup> Konrad Fischer 1989 zit.n.: Stella Baum, op. cit. S. 279.

<sup>100</sup> Richard Long in einem Schreiben an die Verfasserin am 21. September 2003.



Klingelhöller, Reinhard Mucha u.a.) werden zum Teil von Fischer entdeckt bzw. konsequent gefördert. Nicht alle bleiben für immer der Galerie verbunden; so manches Mal trennen sich die Wege. Dennoch, als 1992 *Ausstellungen bei Konrad Fischer* sein 25-jähriges Bestehen mit einer umfassenden Dokumentation feiert, kann man auf 330 Ausstellungen zurückblicken - und auf einen festen Kern von ca. 45 Künstlern und Künstlerinnen, die über Jahrzehnte der Galerie fest verbunden sind. Es ist auffallend, wie viele der Künstler, die bei Konrad Fischer debütierten, heute international bekannt sind. Daniel Birnbaum hat dies in einem posthum erschienenen Artikel über Konrad Fischer in der amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* treffend in Worte gefasst: "The publication celebrating the Fischer gallery is like all the documenta catalogues from the period condensed into a single volume—with the less interesting bits edited out."<sup>101</sup>

Während der ersten Monate ist Fischer parallel zu seiner Tätigkeit als Galerist auch noch als Künstler tätig. 1968 entstehen die *Schattenwände*, das letzte größere Werk in seiner Künstlerlaufbahn, mit welchem Lueg an zahlreichen Gruppenausstellungen im In- und Ausland beteiligt ist. Seine letzte Einzelausstellung, in der neue Arbeiten gezeigt werden, findet 1968 in der Pariser Galerie von Denise René statt. Es folgen weitere Einzelausstellungen zu Lebzeiten - 1970 bei Heiner Friedrich in München und 1980 bei Rudolf Zwirner in Köln -, die jedoch retrospektiven Charakter haben.

Die Werke einiger amerikanischen Künstler, die Konrad Fischer erstmals in Einzelausstellungen in Europa vorstellt, sind ihm zunächst nicht im Original, sondern nur durch Reproduktionen in Kunstzeitschriften wie *Das Kunstwerk*, *Studio International* oder *Artforum* bekannt. Es wird einige Monate dauern, bis Fischer selbst nach New York reisen kann. Transatlantische Flugtickets sind zu jener Zeit kostspielig. Die Flugkosten seines ersten, dreiwöchigen Aufenthalts in New York vom 27. März bis 19. April 1968 teilen sich Fischer und der Galerist Heiner Friedrich, der von der Recherche und den Atelierbesuchen Fischers bei den zum Teil auch von ihm vertretenen Künstlern profitiert. Auch die transatlantische Kommunikation ist Ende der sechziger Jahre langsam (Post) und teuer (Telefon). Erschwerend kommen die schlechten Englischkenntnisse Fischers hinzu. Auf diesen Umstand weist auch Carl Andre in einer wunderbaren Anekdote hin, in der er von seiner ersten Begegnung mit Konrad und Dorothee Fischer berichtet: "The three of us [Carl Andre, Konrad und Dorothee Fischer, Anm. B.K.] had long, deep discussions over Altier about art & life & destiny. I felt I was among old & treasured friends who shared my highest ideals & aspirations. It wasn't until 20 years later that Dorothee & Konrad confessed that they hadn't understood a word of what I was saying."<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Daniel Birnbaum, "Art and the Deal. Daniel Birnbaum on Konrad Fischer / Lueg", in: *Artforum* Februar 2000, S.17.

<sup>102</sup> Carl Andre, "Footnote to a 25 year old gallery", in: *Galerie mit Bleistift. Ausstellungen bei Konrad Fischer Düsseldorf Oktober 1967 - Oktober 1992*, op. cit. S. 3.

Eine wichtige Kontaktperson vor Ort ist Kasper König, der zu jener Zeit in New York lebt und Künstlerkontakte für die Galerie herstellt, und sich auch aktiv am Erstellen eines Ausstellungsprogramms beteiligt. An seinen ersten New York-Besuch im Frühjahr 1968 erinnert sich Konrad Fischer mit folgenden Worten: "1968 war es endlich soweit, und ich fuhr mit Carl Andre zusammen, da war ich nicht so alleine unterwegs. Es war gerade Ostern, als ich ankam in New York, ich kaufte Ostereifarbe in German Town und bemalte viele Eier und lud alle zum Frühstück ein. Erinnern kann ich mich, dass - außer Carl - Sol LeWitt da war, Dan Flavin, Don Judd und Kasper König, der damals in New York wohnte."<sup>103</sup> Fischers Talent, schnell ein persönliches, internationales Netzwerk aufzubauen, zeichnet sich schon früh ab: Er wird nicht von den in New York heimischen Künstlern in der dortigen Kunstszene eingeführt, sondern ist bereits vor seinem ersten USA-Besuch mit wichtigen amerikanischen Künstlern, Galeristen, Kuratoren und Sammlern in Kontakt, so dass er diese mit seinen amerikanischen Künstlern bekannt machen kann.<sup>104</sup>

Dass Konrad Fischer schon bald in New York, der Ende der sechziger Jahre unbestrittenen Hauptstadt aktueller Kunst, einen besonders guten Ruf genießt, bestätigt auch Hans Strelow, ein ehemaliger Schulkamerad von Konrad Fischer, der zu jener Zeit als Kunstkritiker und Auslandskorrespondent unter anderem für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* tätig ist. In einem Artikel über Konrad Fischer, der im Sommer 1969 in der *Rheinischen Post* erscheint, schreibt Strelow, dass es jüngeren deutschen Künstlern bei einem Besuch in New York passieren kann gefragt zu werden, ob sie bei Konrad Fischer ausgestellt hätten. "Wird verneint, muss der Künstler einen Minuspunkt für sich verbuchen", fährt Strelow fort und nennt die erst zweijährige Galerie eine "Galerie mit Weltgeltung."<sup>105</sup>

Dass die Ausstellungen bei Konrad Fischer innerhalb kürzester Zeit national und international bekannt werden, haben sie nicht zuletzt den beiden deutschen Kunstkritikern Hans Strelow und Georg Jappe zu verdanken, die mit ihren Artikeln und Rezensionen in der deutschen und internationalen Tages- und Fachpresse Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre als wichtige Multiplikatoren der Galerie dienen. Im engeren Zirkel der Kunstszene sind es die Künstler selbst, unter denen sich der Ruf der jungen unkonventionellen Galerie Düsseldorfs schnell herumspricht. Konrad Fischer weist in einem Gespräch mit Georg Jappe im Jahr 1971 darauf hin, dass die Künstler untereinander für die gute Reputation von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* sorgten: "Meine Galerie machte ich im November 1967 auf. Nach der

---

<sup>103</sup> Konrad Fischer 1989 zit. n.: Stella Baum, op. cit., S. 279.

<sup>104</sup> Carl Andre im schriftlichen Interview mit der Verfasserin im März/ April 2002: "Konrad already knew most of the important artists & dealers & curators & collectors before he came to New York. When he visited America for the first time, he introduced me to them." Vgl. Anhang E.1.

<sup>105</sup> Hans Strelow, "Konrad Fischer: 'Ich erkenne was gut ist'", in: *Rheinische Post*, 19. Juli 1969.

Andre-Ausstellung brauchte ich überhaupt nichts mehr zu sagen, das machte Andre, der sagte: fahr hin, ist prima."<sup>106</sup>

Obwohl Konrad Fischer schon bald nach Gründung seiner Galerie auch international als einer der wichtigsten Avantgarde-Galeristen seiner Zeit gilt, der schon im ersten Galeriejahr erstmalig in Deutschland Künstler vorstellt wie Carl Andre, Hanne Darboven, Sol LeWitt, Reiner Ruthenbeck, Fred Sandback, Richard Artschwager, Bruce Nauman, Jan Dibbets, Richard Long, Robert Ryman, Robert Smithson, Dan Flavin und andere, wird er im Jahre 1968 nicht zum 2. Kölner Kunstmarkt eingeladen. Der 1967 vom *Verein progressiver deutscher Kunsthändler* ins Leben gerufene Kölner Kunstmarkt versteht sich als Präsentation wichtiger Avantgarde-Galerien in der Hoffnung, das Käuferpublikum zu erweitern und das Rheinland als Kunstregion zu fördern. Als Konrad Fischer vom *Verein progressiver deutscher Kunsthändler* um Hein Stünke und Rudolf Zwirner als Teilnehmer abgelehnt wird, gründet er zusammen mit Hans Strelow eine eigene, international ausgerichtete Alternative zum national begrenzten Kölner Kunstmarkt: *Prospect 68*. Es soll eine *Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde* sein, wie es im Untertitel heißt. Die 10-tägige Ausstellung findet vom 20. bis 29. September 1968, kurz vor dem Kölner Kunstmarkt, in der Düsseldorfer Kunsthalle statt. 16 Galerien aus acht Ländern, die von einem international besetzten, unabhängigen Auswahl-Komitee eingeladen wurden, nehmen an *Prospect 68* teil. Da die Galerien den Transport der Werke von und nach Düsseldorf selbst bezahlen müssen, stellt diese Ausstellung eine kostengünstige Möglichkeit für die Stadt Düsseldorf dar, internationale Avantgardekunst zu zeigen. Die Ausstellung wird ein großer Erfolg: In 10 Tagen werden über 14.000 Besucher gezählt; die Presseresonanz ist überwiegend positiv; und Düsseldorf wird, zumindest für ein paar Tage im Jahr, zu einem internationalen Treffpunkt der zeitgenössischen Kunstszene. In unregelmäßiger Abfolge werden in den kommenden Jahren bis 1976 noch vier weitere *Prospect*-Ausstellungen mit teils gattungsspezifischer Ausrichtung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf unter der Initiative und Organisation von Konrad Fischer und Hans Strelow stattfinden. Grundgedanken von Konrad Fischers Galerietätigkeit spiegeln sich auch in den *Prospect*-Ausstellungen wieder: Internationale, noch unbekannte Kunst nach Düsseldorf zu bringen und deutsche Kunst im internationalen Kontext zu zeigen.<sup>107</sup>

Als Konrad Fischer vom 25. März bis 9. April 1969 seine zweite Reise nach New York unternimmt, nutzt er seine Kontakte und Recherchen vor Ort für seine eigene Galerie und zugleich für die Vorbereitung der

---

<sup>106</sup> Konrad Fischer im Gespräch mit Georg Jappe. Das Gespräch erscheint auf Englisch in der Februar-Ausgabe der Zeitschrift *Studio International* aus dem Jahr 1971, S. 68-71. Dieses und folgende Zitate folgen dem deutschen Original, das Georg Jappe der Verfasserin freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Konrad Fischer nennt hier den Monat November als Eröffnungstermin seiner Galerie; es war jedoch der Oktober des Jahres 1967.

<sup>107</sup> Dass dieses Anliegen in heutiger Zeit als Selbstverständlichkeit gilt, haben wir in besonderem Maße den sich in den sechziger Jahren intensivierenden Bemühungen um eine konsequente Internationalisierung der Kunst zu verdanken - Bestrebungen, an denen Konrad Fischer maßgeblich beteiligt war.

zweiten *Prospect*-Ausstellung im Herbst 1969 (30.9. - 12. 10.69). An dieser Ausstellung nehmen insgesamt 16 Galerien aus 10 Ländern teil, wobei allein sieben in Amerika beheimatet sind. Der Schwerpunkt der bei dieser Ausstellung gezeigten Kunstrichtungen liegt bei der Land Art, Konzeptkunst und Prozesskunst - also genau die neuen Tendenzen in der Kunst, für die Konrad Fischer auch in seinem Galerieprogramm einsteht und die in den beiden legendär gewordenen Ausstellungen *Op losse schroven* im Stedelijk Museum in Amsterdam wie auch in der Ausstellung *When Attitudes become Form* in der Kunsthalle Bern im Frühjahr 1969 umfangreich vorgestellt werden. Fischer, der viele der in Amsterdam und Bern eingeladenen Künstler wie Carl Andre, Hanne Darboven, Sol LeWitt, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Fred Sandback und andere vertritt, ist ein wichtiger Leihgeber dieser Ausstellungen und beim Aufbau und bei den Eröffnungen der Ausstellungen persönlich anwesend.

Im Jahr 1969 ziehen Dorothee und Konrad Fischer in eine großbürgerliche Altbauwohnung in der Prinz-Georg-Straße in Düsseldorf, die mit fast 300 Quadratmetern sowohl für den Familienzuwachs<sup>108</sup> als auch für die ausländischen Gäste genug Raum bietet. Besonders während der internationalen *Prospect*-Ausstellungen dient Fischers Wohnung als Schlafplatz vieler Künstler. "In jedem Zimmer nächtigten Künstler", erinnert sich der englische Künstler Richard Long an die Herbergssituation in der Wohnung der Fischers und betont, dass das private Ambiente als sozialer Faktor zum Kennenlernen der Künstler untereinander wesentlich beigetragen hat.<sup>109</sup>

Das Jahr 1969 ist beispielhaft für die enorme Energie und Aktivität, die Fischer zu jener Zeit als Kunstvermittler entfaltet: Es sind allein 14 internationale Ausstellungen in seinem Raum in der Neubrückstraße zu sehen, darunter wieder zahlreiche Ausstellungsdebüts; der von Fischer und Hans Strelow organisierte *Prospect 69* findet Anfang Oktober in der Kunsthalle statt; im gleichen Monat ist Fischer erstmalig bei einem Kölner Kunstmarkt vertreten; und zudem eröffnet das Städtische Museum Schloss Morsbroich in Leverkusen mit 43 Künstlern und einer(!) Künstlerin am 23. Oktober 1969 die erste Übersichtsausstellung zur Konzeptkunst unter dem Titel *Konzeption-Conception* in Deutschland - initiiert und kuratiert von Konrad Fischer in Zusammenarbeit mit Rolf Wedewer, dem Direktor des Museums. Die Kritiker und das Publikum tun sich mit dieser "Ausstellung ohne ein einziges Objekt"<sup>110</sup> schwer, zu unkünstlerisch und dokumentarisch erscheinen ihnen die Exponate: Zahlenkolumnen von Hanne Darboven; Performance-Anleitungen von Bruce Nauman; unsichtbare, aus Raumluft bestehende Skulpturen von Fred Sandback; Handlungsanweisungen von Markus Raetz; dokumentarische Fotografien von Bruce McLean oder Jan Dibbets und vieles, vieles mehr. Die von Harald

---

<sup>108</sup> Der Sohn Kasper David Fischer wird 1970 geboren. Ihm folgt Berta Ada Fischer im Jahr 1973, die heute als Künstlerin in Berlin lebt.

<sup>109</sup> Richard Long in einem Gespräch mit der Verfasserin im September 2003 in Düsseldorf.

<sup>110</sup> Georg Jappe, "Revision in Sachen Konzept-Kunst? Eine Ausstellung im Schloß Morsbroich", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. November 1969.

Szeemann wenige Wochen zuvor in seiner Eröffnungsrede zu *Prospect 69* gestellte Diagnose, "leidenschafts-lose Information, mit Leidenschaft betrieben, beunruhigt gegenwärtig am meisten",<sup>111</sup> scheint auch auf die Leverkusener Ausstellung zuzutreffen. Die Ausstellung wird von einer zweisprachigen Publikation begleitet, in welcher in Form eines Künstlerbuches den teilnehmenden Künstlern jeweils 2-3 Seiten zur freien Verfügung stehen. Schlüsseltexte der Konzeptkunst wie beispielsweise "Sentences on conceptual art" von Sol LeWitt oder "Mise en garde" von Daniel Buren sind hier erstmalig in einer deutschen Publikation zu finden.

Bis zur Geburt von Sohn Kasper im Jahr 1970 arbeitet Dorothee Fischer als Studienrätin an einem Gymnasium in Düsseldorf. Anschließend geht sie nicht mehr in den Schuldienst zurück, sondern kümmert sich verstärkt um die kaufmännischen Aspekte der Galerie ihres Mannes, betreut die Buchhaltung, und steht auch bei inhaltlichen Fragen zur Seite. Darüber hinaus beginnt sie die Ausstellungen bei Konrad Fischer fotografisch festzuhalten. Damit legt sie den Grundstein für ein Foto-Archiv, das in späteren Jahren oft als einzige Dokumentationsquelle vergangener Ausstellungen dient. Auch Konrad Fischers jüngere Schwester Erika ist in den Anfangsjahren als Mitarbeiterin in der Galerie tätig. Ab 1976 wird Gundula Schulze mehr als 20 Jahre lang (bis 1998) als einzige, fest angestellte Mitarbeiterin das Sekretariat der Galerie führen. Bei dem auf über 40 Künstler und Künstlerinnen anwachsenden Galeriestamm und bei an die 20 Ausstellungen pro Jahr ist die Zahl der Mitarbeiter, verglichen mit anderen Galerien dieser Größe und dieses Renommées, erstaunlich gering. Konrad Fischers Hang zur Einfachheit und Ökonomie - eine Vorliebe, die sich auch in der Wahl der schlichten, funktionalen Ausstellungsräume oder auch in seinem eigenen, unprätentiösen Auftreten bemerkbar macht - kommt hier zum Ausdruck, ebenso wie der Versuch, den persönlichen Umgang mit Künstlern, Sammlern und Kuratoren nicht durch ein zu großes und damit zunehmend anonymes Mitarbeiterteam aus den Augen zu verlieren. Er selbst hat das Verhältnis von nur einer festen Mitarbeiterin der Galerie (Gundula Schulze) und der von der Galerie vertretenen hohen Anzahl von Künstlern wiederholt parodiert mit den Worten, er brauche nicht zu arbeiten, denn er habe 40 Angestellte und die Gundula.<sup>112</sup>

Während Blinky Palermo im April 1970 seine Wandmalerei *Treppenhaus* in der Neubrückstraße zeigt,<sup>113</sup> wird unweit ein zweiter Ausstellungsraum in einem ehemaligen Friseursalon in der Andreasstraße 25 eröffnet. Der einstige Herrensalon dient, umgebaut und renoviert, bis November 1973 der Präsentation kleinerer Arbeiten. Die andere Hälfte des Ladenlokals, der ehemalige Damensalon, wird an eine Gruppe von Künstlern (Page, Thomkins, Brecht, Iannone, Filiou, Wewerka, Gerstner, Spoerri und Roth)

---

<sup>111</sup> Harald Szeemann, *Im Wendekreis des Prospects*, Typoskript der Eröffnungsrede von *Prospect 69* vom 30. September 1969 in der Kunsthalle Düsseldorf, im Archiv der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf. Eine Kopie hiervon wurde der Verfasserin von Barbara Hess freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

<sup>112</sup> Thomas Schütte im Gespräch mit der Verfasserin im Oktober 2001. Vgl. Anhang E.9.

<sup>113</sup> Vgl. Kap. VI.2.3.

untervermietet, die in dem im Rohzustand belassenen Raum in Eigenregie Ausstellungen veranstalten. Später ist hier Beuys' Informationsstelle der *Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung* ansässig. Eine Zeit lang dient sie auch als Kontaktadresse der Fernsehgalerie Gerry Schum. Der neue Raum in der Andreasstraße wird mit kleineren Gemälden von Gerhard Richter eröffnet. Es ist die erste Ausstellung, die Fischer seinem Freund und ehemaligen Kommilitonen widmet. Richter empfindet die späte Einladung als Diskriminierung und als Racheakt Fischers.<sup>114</sup> Dass Fischer zunächst nicht persönliche Künstlerfreunde ausstellt, sondern sich auf noch unbekannte, internationale Künstler konzentriert, ist jedoch nicht diskriminierend gemeint, sondern erklärt sich vielmehr mit Fischers Wunsch, als Galerist ernst genommen zu werden und ein internationales Galerie-Profil zu gewinnen.<sup>115</sup> Mit einer Ausstellung bei Konrad Fischer in einem internationalen Kontext wahrgenommen zu werden, ist Gerhard Richter und anderen deutschen Künstlern wiederum auch zugute gekommen.<sup>116</sup>

1971 malt Gerhard Richter ein Porträt der Familie Fischer.<sup>117</sup> Richter wird insgesamt sechsmal bei Fischer ausstellen, bis er im Jahr 1983 die Zusammenarbeit aufkündigt. Das ohnehin komplizierte Verhältnis, das die beiden von Anfang an miteinander geführt haben, wird für Richter nun unerträglich. Er ärgert sich zum einen über "die wachsende Monopolstellung" Fischers und darüber, "dass Konrad, wie die vielen anderen Politiker, soviel Macht hat und alles Weitergehende verhindert".<sup>118</sup> Zum anderen kann er Fischers unorthodoxe und äußerst ungewöhnliche Art und Weise, Kunst zu verkaufen, nicht billigen. Fischers demonstratives Desinteresse am kommerziellen Aspekt der Tätigkeit eines Kunsthändlers ist legendär, und wird bei Sammlern und Kollegen gleichermaßen gefürchtet. Daniel Birnbaum hat diese Haltung anschaulich in Worte gefasst: "The gallerist's unorthodox unwillingness to sell, and at times even to communicate, no doubt confused and alienated some. If potential clients wanted to buy for the wrong reasons, Fischer would pretend that there was nothing for sale or even feign an inability to hear what they were saying."<sup>119</sup> Fischers rigorose Weigerung, Verkaufsgespräche zu führen bzw. sich den üblichen Konventionen zwischen Kunsthändler und Käufer zu beugen, ist jedoch auch als strategischer Zug zu verstehen - gleichsam als eine Stilisierung seiner Unfähigkeit und Unwilligkeit, viele Worte zu machen und den Leuten etwas aufzuschwatzen. "Die Leute mussten es sich verdienen", erläutert Kasper König die Haltung Fischers als Kunsthändler.<sup>120</sup> Fischer selbst hat 1994 auf die Frage, was es für ihn bedeutet, mit Kunst zu handeln, seine Art und Weise, Kunst zu verkaufen, folgendermaßen erläutert: "Leider kann ich

---

<sup>114</sup> "Der Konrad hat das unheimlich ausgenutzt, der hat richtig Rache genommen", Gerhard Richter in: Dietmar Elger, op. cit., S. 193.

<sup>115</sup> Dorothee Fischer im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2003.

<sup>116</sup> Kasper König weist auf diesen Aspekt im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002 ausdrücklich hin. Vgl. Anhang E.4.

<sup>117</sup> Die Entstehung des Bildes hat der Münchner Fotograf Stefan Moses festgehalten.

<sup>118</sup> Brief von Gerhard Richter an Benjamin H.D. Buchloh, 3.2.1979.

<sup>119</sup> Daniel Birnbaum, op. cit., S. 17.

<sup>120</sup> Kasper König im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002. Vgl. Anhang E.4.

das nicht so gut, was natürlich ein kleines Manko ist. Aber ich bin damit ganz gut gefahren, weil ich dadurch eine trotzig Haltung bekommen habe. Ich kann nicht so gut jemanden überreden, ich rede eigentlich nie. Die, die etwas kaufen wollen, müssen einfach daran glauben, dass ich ihnen die richtige Sache anbiete."<sup>121</sup> Zu den Sammlern, die von Anfang an von der Qualität der von Fischer vertretenen Kunst überzeugt sind, zählen Martin und Mia Visser aus den Niederlanden, Panza di Buono aus Italien und Urs Rausmüller, der beim Aufbau der Sammlung Crex (heute: Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen) tätig wird, und andere. Neben namhaften Privatsammlungen erwerben auch Museen im In- und Ausland bei Fischer Werke für ihre permanenten Sammlungen. Auch die Präsenz der von Fischer vertretenen Künstler in Wechsausstellungen in öffentlichen Institutionen oder im musealen Kontext trägt zur Reputation und zum Marktwert der Künstler bei. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die beiden nahe gelegenen Institutionen Städtisches Museum Mönchengladbach und Museum Haus Lange in Krefeld, die unter der Leitung von Johannes Cladders bzw. von Paul Wember etliche erste Einzelausstellungen von Fischers Künstlern im Museum veranstalten. Zu den Museumsdebutanten in Mönchengladbach zählen beispielsweise Carl Andre (1968), Hanne Darboven (1969) und Stanley Brouwn (1970); in Krefeld werden unter anderen Richard Long (1969), Sol LeWitt (1970), Jan Dibbets (1970) und Lawrence Weiner (1971) erstmalig in einer Einzelausstellung im Museum vorgestellt.

Die wachsende Bedeutung Fischers, von der Gerhard Richter erzählt, macht sich auch in einem von Georg Jappe geführten, im Februar 1971 in der englischsprachigen Zeitschrift *Studio International* erscheinenden Interview bemerkbar, in dem Konrad Fischer als "einer der entscheidendsten Kunstagenten, wo immer es um neue Tendenzen in der internationalen Kunstszene geht" vorgestellt wird.<sup>122</sup> Es ist das früheste der sehr wenigen Interviews, die Fischer Zeit seines Lebens zu geben bereit war. Zwei weitere Interviews, beide in der Kunstzeitschrift *Kunstforum* abgedruckt, werden erst im Jahr 1989 (mit Stella Baum) und 1994 (mit Heinz-Norbert Jocks) folgen. Fischers Interviews geben einen ungewöhnlich guten Einblick in sein Selbstverständnis und seine Intention als Kunstvermittler, so dass sie mit Recht als die "aufschlussreichsten und anschaulichsten ihres Genres" bezeichnet wurden.<sup>123</sup> Das in *Studio International* veröffentlichte Gespräch wird von Reproduktionen einiger Einladungskarten der Galerie, die von den Künstlern gestaltet wurden, begleitet. Wie Georg Jappe erläutert, ist es Fischers ausdrücklicher Wunsch, anstelle eines Porträtfotos seiner selbst oder Installationsaufnahmen seiner Ausstellungen, eine Auswahl von Einladungskarten abzudrucken. "Bildpostkarten als Eröffnungseinladungen und gleichzeitig als Dokumentation über die Galerie und ihren jeweiligen Künstler bezeichnet Konrad Fischer als eine seiner

---

<sup>121</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitgeht", op. cit., S. 403.

<sup>122</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), op. cit., S. 68-71. Dieses Zitat folgt dem deutschen Original-Manuskript.

<sup>123</sup> Barbara Hess, "30 Jahre Ausstellungen bei Konrad Fischer", op. cit., S. 17.

Erfindungen", fährt Jappe fort.<sup>124</sup> Nach Auskünften Fischers beträgt die Auflagenhöhe der Einladungskarten im Jahr 1968 1.000 Stück, wovon 800 über einen internationalen Verteiler verschickt werden. Dies ist Ende der sechziger Jahre eine beachtliche Höhe für eine private Galerie.

Das in *Studio International* abgedruckte Interview vermittelt den Eindruck eines selbstbewussten Konrad Fischer, der schon 1971 von der historischen Bedeutung seiner Galerie überzeugt ist. Wie schon in der Katalogzeitschrift zu *Prospect 68* lässt Fischer eine Chronologie der europäischen und deutschen Ausstellungspremieren seines Künstlerstamms abdrucken und für sich sprechen. Sie wird ergänzt von den Rubriken *one-man shows in museums arranged by Konrad Fischer* und *collective exhibitions arranged by Konrad Fischer*, und geben so ein Bild der umfassenden kunstvermittelnden Tätigkeit von Konrad Fischer über die eigenen Galerieräume hinaus.

Auf die Frage, was er als seine wichtigste Aufgabe ansähe, antwortet Fischer, er wolle Künstler nach Düsseldorf holen und diese in Kontakt bringen mit den Künstlern vor Ort.<sup>125</sup> Während er hierfür normalerweise selbst die Initiative ergreift, Künstler anspricht und sie zu Ausstellungen in seiner Galerie einlädt, ist der englische Künstler Alan Charlton der Einzige, der sich selbst bei Fischer ins Gespräch bringt. Tief beeindruckt von dem Interview in der Zeitschrift *Studio International* fährt Alan Charlton kurzentschlossen von London nach Düsseldorf. Geleitet von der Vermutung, dass Fischer, der gerade die Künstler vertritt, die Charlton selbst schätzt und bewundert, vielleicht auch Interesse haben könnte am eigenen Werk, zeigt er ihm Dias seiner Bilder. Charlton erinnert sich noch lebhaft an seine erste Begegnung mit Fischer: "Konrad didn't say one word, nothing at all [...] After the last slide was shown Konrad looked up and said 'I come to London on Wednesday to see the paintings.' And that is what happened."<sup>126</sup> Wenige Monate nach diesem Treffen hängt Alan Charlton seine erste Einzelausstellung in Düsseldorf, der viele weitere folgen werden.

Im Jahr 1971 zeigt Konrad Fischer, entgegen des üblichen, drei- bis vierwöchigen Ausstellungsturnus eine Ausstellung der Künstlerin Hanne Darboven, die ein ganzes Jahr lang (1. Januar - 31. Dezember 1971) im Ausstellungsraum in der Andreasstraße zu sehen ist. Die Ausstellung mit dem Titel *Ein Jahrhundert in einem Jahr* besteht unter anderem aus 365 Bänden à 100 Din A 4-Seiten, die in Wandregalen präsentiert werden, und diversen gerahmten Kastenzeichnungen. Jeden Tag wird ein anderer Band auf einem Tisch ausgelegt und demonstriert so durch den stetigen Wechsel in der Ausstellung den Verlauf der Zeit. Diese Ausstellung findet, wie auch Konrad Fischers gesamtes Galerieprogramm und sein Interview in *Studio International*, Eingang in Lucy Lippards Übersichtswerk über konzeptuelle Kunstströmungen mit dem

---

<sup>124</sup> "Konrad Fischer interviewed by Geog Jappe" (1971), op. cit. (dt. Originalmanuskript).

<sup>125</sup> *ibid.*

<sup>126</sup> Alan Charlton im Gespräch mit der Verfasserin im Oktober 2001. Vgl. Anhang E.8.



Titel *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, das 1973 in Amerika erscheint. Auch in weiteren Übersichtspublikationen über aktuelle Kunstströmungen, die um 1970 erscheinen, wird Konrad Fischer als wesentlicher Vermittler von Minimal und Concept Art goutiert.

Im gleichen Jahr, in dem Hanne Darbovens täglich wechselnde Ausstellung in der Andreasstraße zu sehen ist, wird in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf zum dritten Mal eine von Konrad Fischer und Hans Strelow organisierte *Prospect*-Ausstellung präsentiert, die international Aufsehen erregt. Die Ausstellung *Prospect 71 - Projection* bietet erstmals einen weltweiten Überblick über den Gebrauch der 'neuen Medien' in der Kunst: Fotografie, Diapositiv, Film und Video. 76 internationale Künstler von Vito Acconci bis Marcel Broodthaers, von Stanley Brouwn bis Bruce Nauman, von Claes Oldenburg bis Lawrence Weiner zeigen vom 8. bis 17. Oktober 1971 über 110 Projektionen an fünf Projektionsstellen. Die reine Vorführdauer der Werke beträgt insgesamt 40 Stunden. Für die Ausstellung wurden Künstler und Künstlerinnen ausgewählt, die anhand von Projektionen Konzepte und Prozesse ihres Denkens und Erfahrens sichtbar machen. "Die Kamera ist lediglich Mittel der Aufzeichnung, Skizzierung, Dokumentation", schreibt Hans Strelow im Vorwort des Ausstellungskatalogs, sie übernimmt "mehr und mehr die Funktion des Bleistifts".<sup>127</sup> Die Ausstellung findet große Beachtung und wird in der Presse regelrecht hymnisch gefeiert. Kritiker sprechen von einer "Weltpremiere einer neuen Kunstrichtung"<sup>128</sup> und halten *Prospect 71* für eine "der interessantesten und wichtigsten Ausstellungen in den letzten Jahren."<sup>129</sup> Auch Hans Strelow hält heute diese Ausstellung für die erfolgreichste der ganzen *Prospect*-Reihe und zeigt sich insbesondere von der Ernsthaftigkeit und Ausdauer der Besucher beeindruckt: "Konrad und ich standen da manchmal und wunderten uns, wie viel Leute mitten in der Woche Zeit hatten, sich stundenlang hinzusetzen und alles anzusehen."<sup>130</sup> Im Anschluss an ihre Präsentation in Düsseldorf wird die Ausstellung im Louisiana Museum in Humlebæk, Dänemark, gezeigt. Sie ist die erste und einzige *Prospect*-Ausstellung, die auf Reisen geht.

Im folgenden Jahr betreut Konrad Fischer gleich zwei Ausstellungen in öffentlichen Kunstinstitutionen. Als ausgewiesener Kenner und Vertreter der Konzeptkunst kuratiert er zusammen mit Zdenek Felix eine gleichnamige Übersichtsausstellung im Kunstmuseum Basel (18. März bis 23. April 1972). Die Ausstellung umfasst Beiträge von 14 Künstlern und Künstlergruppen und wird, wie auch schon die Leverkusener *Konzeption*-Ausstellung aus dem Jahr 1969 von einer Publikation mit Künstlerbeiträgen begleitet. Des Weiteren betreut Konrad Fischer zusammen mit Klaus Honnef einen Teil der 1972 zum

---

<sup>127</sup> *Prospect 71 - Projection*, Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Art Press, 1971, unpag.

<sup>128</sup> Georg Jappe, "Die neue Aufmerksamkeit", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Oktober 1971.

<sup>129</sup> Gottfried Sello, "Drei Arten Kunst zu zeigen. Markt und Messe in Köln, Projektion in Düsseldorf", in: *Die Zeit*, 15. Oktober 1971.

<sup>130</sup> Hans Strelow im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2000. Vgl. Anhang E.3.

fünften Mal nach dem Krieg stattfindenden 'Museums der 100 Tage' - der *documenta* in Kassel. Die von Arnold Bode im Jahr 1955 gegründete *documenta* gilt als weltweit wichtigste Übersichtsausstellung zeitgenössischer internationaler Kunst. Vom 30. Juni bis 8. Oktober 1972 lädt Harald Szeemann zur *documenta 5: Befragung der Realität - Visuelle Sprachen (Bildwelten) heute* ein. Erstmals werden verschiedene Realitätsebenen gleichberechtigt nebeneinander gezeigt: Werbung, Science fiction, utopische Architektur, Comics, politische Propaganda, Künstlermuseen, Trivialembematik und Realismus, religiöse Bildwelten, Bilder von Geisteskranken und das, was Szeemann *individuelle Mythologien* in der Kunst nennt. Erstmals werden auch Film und Video in einer ganzen Abteilung präsentiert. Joseph Beuys betreibt sein *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, in dem er mit Ausstellungsbesuchern über die Überwindung von Parteiwesen und direkter politischer Einflussnahme in der Demokratie diskutiert. Hans Haacke führt eine Erhebung mit einem Fragebogen zum *documenta*-Besucherprofil durch. In der von Konrad Fischer und Klaus Honnef betreuten Sektion *Idee* sowie *Idee/Licht* sind Werke von konzeptuell arbeitenden Künstlern und Künstlerinnen zu sehen, wobei einige wie beispielsweise John Baldessari, Bernd und Hilla Becher, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Hamish Fulton, Richard Long, Robert Ryman, Robert Mangold, Blinky Palermo und Sol LeWitt schon Ausstellungen bei Konrad Fischer in Düsseldorf verzeichnen können. Auch in anderen Sektionen der *documenta* sind Künstler aus seinem Galerieprogramm stark vertreten. Während der *documenta 5* erstellt Karl Oskar Blase ein Archiv mit über 80 Video-Interviews mit Künstlern, Kritikern, Ausstellungsmachern und Besuchern. Auch Konrad Fischer ist unter den interviewten Personen. Die so genannte *Audio-visuelle Dokumentation* ist während der Ausstellung im Fridericianum von Besuchern abrufbar und befindet sich heute im Besitz des ZKM in Karlsruhe.

Unter dem Titel *Prospect 73 Maler Painters Peintres* findet vom 28. September bis 7. Oktober 1973 zum fünften Mal eine *Prospect*-Ausstellung in der Kunsthalle in Düsseldorf statt. Sie ist, wie schon ihre Vorgängerin, gattungsspezifisch eingegrenzt und präsentiert dieses Mal ausschließlich Malerei. Die Ausstellung, die von Konrad Fischer, Hans Strelow, Jürgen Harten und Evelyn Weiss gemeinsam organisiert wird, soll "kein Manifest für das ewige Leben der Malerei" sein, sondern, mit den Worten Hans Strelows gesprochen, "lediglich dem Faktum Rechnung tragen, dass Künstler auch heute malen".<sup>131</sup> Zahlreiche, meist großformatige Werke von Künstlern wie Georg Baselitz, Gotthard Graubner, Ellsworth Kelly, Konrad Klapheck, Roy Lichtenstein, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Robert Ryman, Cy Twombly untermauern diese Beobachtung. Zur Ausstellung erscheint eine ungewöhnliche Publikation: eine Mappe von Diapositiven der ausgestellten Werke. Unter den 18 beteiligten Galerien aus dem In- und Ausland, die wie gehabt die Versicherungs- und Transportkosten der Werke übernehmen, sind auch Konrad Fischer und Hans Strelow selbst. Letzterer hat seine Laufbahn als Kunstkritiker Anfang der siebziger Jahre aufgegeben, um eine Galerie in Düsseldorf zu gründen, die sich schwerpunktmäßig abstrakter Malerei widmet. Dass

---

<sup>131</sup> Hans Strelow im Vorwort der begleitenden Publikation, unpag.

Konrad Fischer und Hans Strelow sowohl als Organisatoren als auch als kommerzielle Kunsthändler an einer *Prospect*-Ausstellung mitwirken, wird von der Presse als unlautere Vermengung privater und öffentlicher Interessen kritisiert. Diese Kritik wird sich bei der drei Jahr später stattfindenden, letzten *Prospect*-Ausstellung zuspitzen und kontrovers öffentlich diskutiert werden.<sup>132</sup>

Dem Sohn Kasper (geb. 1970) von Konrad und Dorothee Fischer folgt im Jahr 1973 eine Tochter namens Berta. Einige Jahre später begegnet Konrad Fischer beim Boulespiel bei Alfred Schmela in Lohausen der ehemaligen Buchhändlerin Ingrid Kurz, die in einer großen amerikanischen Werbeagentur als Kundenberaterin arbeitet. Konrad Fischer und Ingrid Kurz kommen sich näher und ziehen 1981 zusammen in ein kleines Häuschen in Kaiserswerth, nördlich von Düsseldorf. Fischer fühlt sich in Kaiserswerth und seiner eher dörflichen Struktur sehr wohl. Er schätzt die Kneipen um die Ecke, trifft sich mit Freunden im Restaurant *Ritter* zur wöchentlichen Skatrunde oder spielt mit ihnen Boule. Obwohl er über Jahrzehnte mit einer anderen Frau zusammenlebt, wird seine Ehe mit Dorothee nie geschieden. Trotz aller aus dieser Konstellation resultierender Spannungen bleiben Konrad und Dorothee Fischer in Kontakt und arbeiten gemeinsam in der Galerie.

Im Februar 1974 eröffnet Konrad Fischer ein neues Domizil in einer ehemaligen Porzellanfabrik im Düsseldorfer Stadtteil Flingern-Nord, das in den folgenden Jahrzehnten auf mehreren Stockwerken viel Raum für Kunst bietet. Auch hier in der Platanenstraße 7 sind die Räume einfach und funktional und bieten so in ihrem anpassungs- und wandlungsfähigen Charakter optimale Bedingungen für eine experimentelle Kunst. Dieser Umstand wird von Künstlern genutzt und geschätzt, wie auch von Bruce Nauman, der die Eröffnungsausstellung in der Platanenstraße bestreitet und in einem Gespräch mit der Verfasserin ausdrücklich auf die Unkonventionalität der Galerieräume und ihren atelierähnlichen Charakter hinweist.<sup>133</sup> Der Raum in der Andreasstraße wird Ende 1973 aufgegeben, die 'Urzelle' der Galerie in der Neubrückstraße noch bis 1980 weitergeführt. Letztere dient zwischen Oktober 1975 und Dezember 1977 und einige Male im Jahr 1980 unter dem Titel *in Konrad Fischers Raum* einer Reihe von jungen Künstlern, meist Studenten und Absolventen der Düsseldorfer Kunstakademie, als Schaufenster. Das Programm von *in Konrad Fischers Raum* wird von Erika Fischer und der Fotografin Candida Höfer betreut, die schon während ihres Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie viel Zeit in der Galerie Fischer verbracht hat, nicht zuletzt aufgrund ihrer engen Freundschaft zu Fischers Schwester Erika.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Vgl. hierzu Kap. VII. 5.

<sup>133</sup> Bruce Nauman im Gespräch mit der Verfasserin im September 2002. Vgl. Anhang E.5.

<sup>134</sup> Vgl. Candida Höfer, "Bilder einer Akademie", in: Susanne Lange (Hg.), *Bernd und Hilla Becher. Festschrift, Erasmuspreis*, München 2002, S. 83.

Wurden die ersten *Prospect*-Ausstellungen im Untertitel als eine *Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde* angekündigt, so versteht sich die letzte *Prospect*-Ausstellung im Jahr 1976 als eine Rückbesinnung. *ProspectRetrospect*, so der Titel der Ausstellung, soll "die uns heute wesentlich erscheinenden Ereignisse in Europa von 1946 bis 1976 zusammenfassen", wie die Organisatoren der Ausstellung (Konrad Fischer, John Matheson und Hans Strelow) im Vorwort des Katalogs schreiben. Neben der assoziativen Hängung der Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle wird in besonderem Maße der Katalog zur Ausstellung kritisiert. Dort sind außer einem Text des Kunsthistorikers und -kritikers Benjamin H.D. Buchloh Ereignisse europäischer Nachkriegsereignisse, vornehmlich Ausstellungs-Premieren, chronologisch gelistet und um Fotografien und zeitgenössische Texte bereichert. Die betont subjektive Bilanz der Veranstalter, die unter das Zitat Nietzsches 'Kunst ist das, was die Hauptlinien unterstreicht' gestellt wird, stößt auf Widerspruch und heftige Kritik. Georg Jappe hält die Verzerrung der Wirkungsgeschichte für "grotesk"<sup>135</sup> und Wieland Schmied, der sich in Schärfe und Vehemenz unter den kritischen Stimmen hervorhebt, wirft den Veranstaltern "eine Geschichtsklitterung ohnegleichen"<sup>136</sup> vor. Die Einseitigkeit und Subjektivität der Auswahl der in den Katalog aufgenommenen Ausstellungen und Künstler wird besonders deutlich an der Erwähnung der Kunstbiennale von Venedig aus dem gleichen Jahr, die als Teilnehmer aus der BRD lediglich die Künstler Beuys und Ruthenbeck aufführt, die beide von Konrad Fischer vertreten werden. Jochen Gerz, der als dritter deutscher Künstler ebenfalls im deutschen Länderpavillon vertreten ist, wird nicht genannt. Eine von Gerz erwirkte einstweilige Verfügung verhindert zwar die Auslieferung des Katalogs in seiner ursprünglichen Form, eine Korrektur wird aber nur halbherzig vorgenommen.<sup>137</sup> An dem Katalog zu *ProspectRetrospect* entzündet sich eine Kontroverse um den Interessenskonflikt zwischen öffentlicher Institution und kommerziellem Kunsthandel. Wieland Schmied wirft den beiden Kunsthändlern unter den Organisatoren vor, die öffentliche Institution zu manipulieren und auszunutzen, um ihre "private Bestenliste"<sup>138</sup> absegnen zu lassen. Obwohl ohnehin geplant war, mit *ProspectRetrospect* die Reihe der *Prospect*-Ausstellungen zu beenden,<sup>139</sup> ist nach diesen Grundsatzdebatten unmissverständlich klar geworden, dass diese Ausstellungsreihe, zumindest unter der Ägide der Kunsthändler Fischer und Strelow, keine Fortsetzung erfahren kann. Überhaupt bleibt *ProspectRetrospect* die letzte Ausstellung, die Konrad Fischer in einer öffentlichen Institution als Kurator bzw. Organisator verantwortet. Mit einer Ausnahme: Viele Jahre später wird ihn die Norwich School of Art and Design im englischen Norfolk einladen, zusammen mit dem Künstler David Tremlett aus achthundert

<sup>135</sup> Georg Jappe, "Handel und Händel", in: *Die Zeit*, 29. Oktober 1976.

<sup>136</sup> Wieland Schmied, "Falsche Perspektiven, Intoleranz und Manipulation", in: KUNSTmagazin, Nr. 1, 1977, S. 25.

<sup>137</sup> Anstatt den Namen des dritten deutschen Künstlers, Jochen Gerz, hinzuzufügen, wird die Länderbezeichnung BRD gestrichen. Damit wird der Eindruck erweckt, als ob die aufgeführten Künstler (Joseph Beuys, Reiner Ruthenbeck und Richard Long) die einzigen an der Venedig-Biennale 1976 vertretenen Künstler seien. Desweiteren streicht Jürgen Harten seinen Namen als Herausgeber des Katalogs. Vgl. Kap. VII.5.

<sup>138</sup> Wieland Schmied, "Kunsthändler als Historiker", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Oktober 1976.

<sup>139</sup> Hans Strelow im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2000. Vgl. Anhang E.3.

eingereichten Arbeiten junger Künstler eine Auswahl für eine Ausstellung mit dem Titel *East* zu treffen, die 1993 in der Norwich Gallery stattfindet.

Ein weiterer Raum der Galerie wird 1983 in der Düsseldorfer Altstadt, direkt hinter dem Gebäude der Städtischen Kunsthalle, mit einer Ausstellung von Joseph Beuys eröffnet. Da die gesamte Front zur Mutter-Ey-Straße verglast ist, entsteht der Eindruck eines Schauraums. Zum Teil präsentieren hier Künstler, die zeitgleich eine große Ausstellung in der Platanenstraße bestreiten, ein einzelnes Werk; zum Teil finden auch von dem Programm in der Platanenstraße unabhängige Ausstellungen hier statt. Bekannt geworden ist vor allem die Ausstellung von Joseph Beuys mit dem Titel *Schmerzraum hinter dem Knochen wird gezählt* (1983), bei welcher der Künstler den gesamten Raum inklusive Decke und Boden mit Bleiplatten auf einer Stahlkonstruktion ausfüllt. Im April 1992 gibt Konrad Fischer den zusätzlichen Galerieraum in der Mutter-Ey-Straße wieder auf, mit dem er nie ganz glücklich war - nicht zuletzt, weil er bei vielen Ausstellungsbesuchern den Eindruck erweckte, der einzige Ausstellungsraum der Galerie Fischer zu sein.<sup>140</sup>

Auch im Ausland werden nun Dependancen gegründet. Eine von Fischer und dem Turiner Händler Gian Enzo Sperone gemeinsam geführte Galerie in Rom wird bald wieder aufgegeben; im Jahr 1977 wird in gleicher Konstellation eine Galerie in New York gegründet, zu welcher Angela Westwater als weitere Partnerin hinzustößt. Im Jahr 1983 kündigt Konrad Fischer jedoch die Partnerschaft in der Galerie *Sperone Westwater Fischer* auf, weil er sich mit der hier gezeigten, Anfang der achtziger Jahre aufkommenden Malerei der italienischen *Arte Chiffra* nicht einverstanden erklären kann. Er hält sie für rückwärtsgewandt, wie er in einem Interview von 1994 erläutert: "Am meisten laufen mir die Jungen Wilden und die Art Chiffra quer. Ich finde deren Haltung nicht ehrlich und es entspricht auch überhaupt nicht unserer Zeit. Ich kann meinem Enkel nicht erzählen, dass das 1990 gemalt worden ist, da muss ich mich schämen, mir ist das zu reaktionär."<sup>141</sup> Zwar ist diese Einstellung kommerziell gesehen für Fischer mit Nachteilen verbunden, sie zeugt jedoch von Konsequenz und Glaubwürdigkeit in dem, was Fischer für wesentlich hält und in seiner Galerie vertritt. Gerade diese Konsequenz, die Konrad Fischer selbst auch einmal als "Einseitigkeit"<sup>142</sup> bezeichnet hat, ist es, die von vielen Künstlern und Künstlerinnen geschätzt wird und auch letztlich zu seinem guten Ruf als Galerist beiträgt.

Fischers Unwilligkeit in einer Kooperation mit anderen inhaltliche Konzessionen zu machen, führt zu seinem Ausstieg aus der New Yorker Galeriegemeinschaft. Auch eine Anfang der achtziger Jahre in Zürich

---

<sup>140</sup> Konrad Fischer im Gespräch mit der Verfasserin im Jahr 1992.

<sup>141</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op. cit., S. 403.

<sup>142</sup> *ibid.*

gegründete Galerie (Februar 1981 bis September 1983) unter der Direktion von Elisabeth Kaufmann wird bald wieder geschlossen. Der Umstand, dass auswärtige Galerien nicht auf Dauer funktionieren, ist maßgeblich auf die mangelnde Anwesenheit Fischers zurückzuführen. Konrad Fischer reist ungerne und lediglich aus der Entfernung zu kommunizieren oder zu delegieren, entspricht nicht seinen Vorstellungen. Kunst und Künstler um sich zu haben, ist für ihn nötige Voraussetzung um tätig zu werden und Freude an der Arbeit zu haben. Um seinen Künstlern und Künstlerinnen dennoch ein Forum außerhalb Düsseldorfs, wenn möglich im Ausland, zu schaffen, vermittelt er sie an andere Galerien weiter, die programmatisch vergleichbar ausgerichtet sind und die Thomas Schütte deshalb als "Satelliten-Galerien"<sup>143</sup> von Konrad Fischer bezeichnet: Jean Bernier in Athen, Pietro Sparta in Chagny, Gianfranco Benedetti in Genua und Tucci Russo in Turin.

Zu den Künstlern und Künstlerinnen, die Konrad Fischer seit Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre regelmäßig ausstellt, kommen immer wieder neue künstlerische Positionen hinzu. Von einer gleichsam zweiten Künstlergeneration kann man sprechen als er Anfang der achtziger Jahre fünf junge unbekannte Künstler in einer Gruppenausstellung präsentiert, die alle an der Düsseldorfer Akademie studiert haben. Es sind Thomas Schütte, Ludger Gerdes, Harald Klingelhöller, Wolfgang Luy und Reinhard Mucha. Auch in den folgenden Jahren werden immer wieder junge Künstler und Künstlerinnen wie Isa Genzken, Rebecca Horn, Helmut Dorner, Simone Nieweg, Petra Wunderlich, Martina Klein, Martin Gerwers, Gregor Schneider, Mischa Kuball und andere ins Galerieprogramm aufgenommen, die oftmals der lokalen Szene verbunden sind, sei es dass sie an der Düsseldorfer Kunstakademie studiert haben und/oder in Düsseldorf und Umgebung leben und arbeiten. Nicht selten haben sie auch bei Fischers Künstlern 'der ersten Generation' wie beispielsweise bei Gerhard Richter oder bei Bernd Becher studiert und sind von diesen an Fischer empfohlen worden. Der Umstand, dass immer wieder junge Künstler gezeigt werden, macht deutlich, wie wenig statisch das künstlerische Programm der Galerie ist. Ohne auf Kosten des Künstlerstammes zu gehen, bleibt die Galerie so lebendig und ist in der Diskussion um neu auftretende Kunstströmungen präsent. Dennoch ist sie in den neunziger Jahren längst zu einer Institution geworden, parallel zur Arriviertheit der von ihr vertretenen Künstler, die in großen Museen im In- und Ausland Retrospektiven einrichten und/oder als Professoren in Amt und Würden sind. Als die Galerie 1992 ihr 25-jähriges Bestehen feiert, kann sie auf eine stolze Vergangenheit zurückblicken. Zum Jubiläum erarbeitet Dorothee Fischer unter dem Titel *Galerie mit Bleistift* eine umfangreiche Chronologie, die - ergänzt von einem Vorwort Carl Andres - sämtliche der über 300 Ausstellungen der Galerie in Schwarz-Weiß-Abbildungen wiedergibt und ihre jeweiligen Exponate listet.

---

<sup>143</sup> Thomas Schütte im Gespräch mit der Verfasserin im Oktober 2001. Vgl. Anhang E.9.

Die zunehmende Etabliertheit und 'Institutionalisierung' seiner Galerie trägt sicherlich dazu bei, dass sich Konrad Fischer in seinen letzten Lebensjahren, wie Jan Dibbets im Gespräch mit der Verfasserin bemerkt, in der Galerie mehr und mehr langweilt. Kasper Königs Idee, ihn als Rektor der Kunstakademie Düsseldorf zu berufen, scheitert - ein Vorschlag, dessen Umsetzung eine neue Herausforderung bedeutet hätte. Im Oktober 1995 erleidet Konrad Fischer in seiner Galerie einen Zusammenbruch. Eine ärztliche Untersuchung hat die fatale Diagnose Lungenkrebs zur Folge. Obwohl Fischer nichts unversucht lässt, erliegt er ein Jahr später, am 24. November 1996, im Alter von nur 57 Jahren seiner Krankheit. Als ob sie seinen Tod geahnt hätten, treffen sich am Abend zuvor einige Künstler und Freunde in Konrad und Ingrids Wohnung in Kaiserswerth. Am Morgen stirbt Konrad Fischer im Kreise seiner Freundin Ingrid, seiner Frau Dorothee und seiner Tochter Berta. Zu einer Abschiedsfeier am 9. Dezember 1996 im Düsseldorfer Veranstaltungsort *Malkasten* erscheint eine überwältigende Zahl an Gästen aus dem In- und Ausland, darunter viele Künstler, Sammler, Kuratoren, Weggefährte und Freunde. Die Anwesenheit so vieler Menschen macht deutlich, wie geschätzt und beliebt Fischer war.

Mehrere Künstler wie beispielsweise Carl Andre, Thomas Schütte, Richard Long und Bruce Nauman widmen Konrad Fischer posthum Werke, die sie ihm zu Ehren geschaffen haben.<sup>144</sup> Auch etliche Publikationen werden der Erinnerung an ihn gewidmet.<sup>145</sup> Nach seinem Tod wird die Galerie von Dorothee Fischer weitergeführt. Das künstlerische Werk Konrad Luegs erfährt posthum durch eine Retrospektive in der Kunsthalle Bielefeld, dem P.S.1 in New York und im Museum van Hedendaags in Gent gebührende Beachtung. Aus Anlass dieser internationalen Ausstellungstour erscheint 1999 eine Publikation unter dem Titel *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, das neben Texten von Jan Hoet und Thomas Kellein auch erstmalig ein Werkverzeichnis enthält.

---

<sup>144</sup> Carl Andre, *Wolke und Kristall. Blei Leib Leid Lied*, November 1996. Bruce Nauman, *Partial Truth*, 1996. Richard Long, *Circle for Konrad*, 1997. Thomas Schütte, *Blumen für Konrad*, 1997 und *Grüner und Roter Kopf*, 1997.

<sup>145</sup> Als Beispiele seien genannt: *documenta documents 3*, Begleitheft zur documenta X in Kassel, Ostfildern-Ruit 1997; Brigitte Kölle (Hg.), *Portikus 1987-1997*, Frankfurt am Main 1997.

### III. DAS KÜNSTLERISCHE UND KULTURELLE UMFELD IN DÜSSELDORF

Wie in dem Lebens- und Werklauf von Konrad Fischer im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, ist seine persönliche und berufliche Entwicklung untrennbar mit seiner Heimatstadt Düsseldorf verbunden: Er stammt aus einer Düsseldorfer Familie, wird hier geboren, verbringt seine Kindheit und Jugend in Düsseldorf, studiert an der Düsseldorfer Kunstakademie und führt bis zu seinem Tod 1996 fast 30 Jahre lang eine Galerie in dieser Stadt. Seine erste Einzelausstellung als Künstler im Jahr 1964 bestreitet Konrad Lueg ebenfalls hier, in der Galerie Alfred Schmela. Obwohl seine Werke im In- und Ausland zu sehen sind, finden für seinen Werdegang als Künstler bedeutsame Ausstellungen in Düsseldorf statt, wie die Ausstellung in der Kaiserstraße 31A im Jahr 1963 zusammen mit Manfred Kuttner, Sigmar Polke und Gerhard Richter; die Aktion mit Gerhard Richter *Leben mit Pop. Eine Aktion für den kapitalistischen Realismus* im Möbelhaus Berges am 11. Oktober 1963, und die Aktion *Kaffee und Kuchen* in der Galerie Schmela am 11. Dezember 1966. Konrad Fischer empfängt wichtige Impulse für seine eigene künstlerische Arbeit durch Werke, die in Düsseldorf gezeigt werden bzw. durch Arbeiten von Künstlern, die in Düsseldorf ansässig sind. Er trifft hier auf entscheidende Anreger und Gleichgesinnte, wie beispielsweise Peter Brüning, Alfred Schmela, Hans Strelow, Gerhard Richter und Sigmar Polke. Als Konrad Fischer einen Ausstellungsraum unter dem Namen *Ausstellungen bei Konrad Fischer* im Oktober 1967 eröffnet, bleibt er ebenfalls seiner Heimatstadt treu. Neben internationalen Künstlern werden von Konrad Fischer auch viele Künstler und Künstlerinnen aus dem Umkreis der Düsseldorfer Akademie vertreten: Gerhard Richter, Blinky Palermo, Joseph Beuys, Bernd und Hilla Becher, Isa Genzken, Reiner Ruthenbeck, Thomas Schütte, Harald Klingelhöller, Ludger Gerdes, Wolfgang Luy, Reinhard Mucha, Isolde Wawrin, Petra Wunderlich, Martin Gerwers, Martina Klein und andere. Zeit seines Lebens verfolgt Konrad Fischer mit Aufmerksamkeit und Interesse die künstlerischen Aktivitäten in dieser Stadt und prägt sie selbst aktiv mit, sowohl als Künstler als auch als Kunstvermittler.

Angesichts dieser engen Verzahnung von Konrad Fischers Leben und Wirken mit der Stadt Düsseldorf erscheint es mir zwingend erforderlich, einige zentrale Aspekte in der künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung dieser Stadt seit Kriegsende genauer zu beleuchten. Damit kann deutlich gemacht werden, dass Fischers Entscheidungsprozesse auf künstlerischem und kunstvermittelndem Gebiet nicht sozusagen 'im luftleeren Raum' entstanden sind, sondern als konsequente Weiterführung des Bestehenden bzw. als notwendige Reaktion auf die als defizitär erachtete Situation gewertet werden können.



### III.1. "Klein-Paris" am Rhein

"Düsseldorf ist eine geschichtslose Stadt, die immer wieder ein neues Gesicht, eine neue Geschichte braucht, um sich zu aktualisieren. Deshalb wird hier viel umgesetzt, ist die Düsseldorfer Szene sehr offen."<sup>146</sup> Es mag an der sprichwörtlichen Offenheit, Liberalität und Toleranz der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt liegen, dass viele Künstler und Künstlerinnen aus allen Himmelsrichtungen in der Nachkriegszeit hier zusammenströmen.<sup>147</sup> Der Schweizer André Thomkins, von dem die hier zitierte Äußerung über Düsseldorf stammt, verbrachte selbst, wie so mancher seiner ausländischen Künstlerkollegen, einige Jahre in dieser Stadt. Sicher haben auch die Anziehungskraft der Düsseldorfer Kunstakademie und die besondere ökonomische Situation im 'Goldenen Westen' nicht unwesentlich dazu beigetragen, dass sich in der Nachkriegszeit im Rheinland eine Künstler- und künstlerische Produktionsdichte bildet, die kein anderes Bundesland aufweisen kann. Der künstlerische Aufschwung der Stadt wird in entscheidendem Maße mitgetragen von einer breiten, kunstinteressierten und kauffreudigen Sammlerschicht im Rheinland.

Die von Thomkins angesprochene Fähigkeit, sich selbst neu zu erfinden, ist in besonderem Maße in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg gefragt, um die durch das nationalsozialistische Terrorregime bedingten Leerstellen in der Kunst zu füllen und den Anschluss an die internationalen Avantgarde-Bewegungen zu finden. In geografischer Nähe zu den Metropolen in Belgien und Holland, vor allem aber zu Paris, entsteht in den fünfziger Jahren in 'Klein-Paris' (wie Düsseldorf zu jener Zeit auch genannt wird) ein reger künstlerischer Austausch. Über Ländergrenzen hinweg bilden sich neue künstlerische Netzwerke. Internationale Kunst dringt nach Düsseldorf. Ein öffentliches Forum bietet ihr der Leiter der 1948 eröffneten Düsseldorfer Kunstmuseums, Werner Doede,<sup>148</sup> der mit seinem international angelegten Ausstellungsprogramm dem Nachhol- und Informationsbedarf eines kunstinteressierten Publikums entgegenkommt. Ganz entscheidend zur Durchsetzung aktueller Kunst in der Bundesrepublik beigetragen

---

<sup>146</sup> André Thomkins (undatiert) zitiert n.: Helga Meister, *Die Kunstszenen Düsseldorf*, Recklinghausen 1979, S. 7. Zu Düsseldorfs Kunstszenen in den fünfziger bis siebziger Jahren siehe auch: *Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*. Kat. Bonn/Leipzig/Duisburg, 1989; *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987*, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1987; *Aktionen - Vernissagen - Personen. Die Rheinische Kunstszenen der 50er und 60er Jahre. Eine Fotodokumentation von Manfred Leve*, Kat. Institut für moderne Kunst, Nürnberg 1982, sowie *Reiner Ruthenbeck: Fotografie 1956-1976*, Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1991.

<sup>147</sup> Als Beispiele für deutsche Künstler, die nach Düsseldorf ziehen, um hier zu studieren und zu arbeiten, seien unter vielen genannt: Heinz Mack, Günther Uecker, Bernard Schultze, Gerhard Hoehme, Gerhard Richter, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Gotthard Graubner. Viele ausländische Künstler werden in Düsseldorf für einige Jahre ansässig: Dieter Roth, Daniel Spoerri, Robert Filio, André Thomkins, Eva Hesse, Marcel Broodthaers u.a.

<sup>148</sup> Werner Doede konzipierte und organisierte viele internationale Ausstellungen im Düsseldorfer Kunstmuseum, darunter 1948 eine Ausstellung britischer Malerei; 1949 stellt er zeitgenössische niederländische Malerei vor; im Mai 1950 ist Henry Moore zu Gast. Besonders hervorzuheben ist die im September 1953 gezeigte Ausstellung *Zwölf amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart*, die vom Museum of Modern Art organisiert wurde und unter anderen erstmals den Amerikaner Jackson Pollock in Düsseldorf präsentiert. 1953 erhält Doede aufgrund einer stadtinternen Intrige unter fadenscheinigen Gründen die fristlose Kündigung. Vgl. *Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, op. cit., S. 463.

haben auch private Galerien in Düsseldorf. Hier sind neben Vömel, Nebelung, Gunar und Niepel insbesondere zwei international ausgerichtete Galerien zu nennen, die beide 1957 von sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten gegründet werden: Die *Galerie 22* des hoch gebildeten, frankophilen *Homme de Lettre* Jean-Pierre Wilhelm und die Galerie von Alfred Schmela, einem temperamentvollen Düsseldorfer Original, der seine äußerst knappen Urteile über Kunst mit Vorliebe im rheinischen Platt formulierte.

### *III.2. Jean-Pierre Wilhelm*

Jean-Pierre Wilhelm eröffnet in Zusammenarbeit mit Manfred de la Motte am 2. Mai 1957 in der Kaiserstraße 22 in Düsseldorf eine Galerie mit dem Namen *Galerie 22*. In den nur vier Jahren ihres Bestehens (bis 1960) wird die *Galerie 22* zu einer wichtigen internationalen Schaltstelle der Künstler des *Informel*. Schon die Eröffnungsausstellung umfasst Werke von wichtigen Vertretern der informellen Malerei wie Karl Fred Dahmen, Winfried Gaul, K.O. Götz, Gerhard Hoehme, Heinz Kreutz, Bernard Schultze, Emil Schumacher und, als einzigem Ausländer, Paul Jenkins. Hauptmerkmal dieser, eine Vielzahl von Anregungen besonders aus dem Surrealismus, der Kunst Wols', und dem Action-Painting Jackson Pollocks aufgreifenden Malerei ist die Auflösung der Form. An ihre Stelle treten die Visualisierung des künstlerischen Prozesses und eine offene Struktur. Der jüdische Literat und Übersetzer Jean-Pierre Wilhelm, der aus einer alteingesessenen Kaufmanns-Familie aus Düsseldorf stammt, lernte während seiner Emigration in Frankreich und Spanien wichtige Intellektuelle und Künstler kennen, deren Werk und Ideen er in Düsseldorf einführt: Wols, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, Pierre Soulages, Hans Hartung, Jean Fautrier u.a. Wilhelm übersetzt französische und spanische Literatur von Appolinaire, Breton und anderen ins Deutsche und stellt den Lyriker Paul Celan in Düsseldorf vor. Er wird in den fünfziger Jahren zu einer wichtigen Kontaktperson zwischen französischer und deutscher Kultur, zwischen den Zentren Paris und Düsseldorf. Wilhelm organisiert Ausstellungen deutscher Künstler in Paris und französischer Künstler in Düsseldorf. Sein Fachwissen und seine Kontakte zu europäischen und amerikanischen Künstlern, Musikern, Literaten und Philosophen wirken auf die Düsseldorfer Kunstszene sehr belebend. So schätzt Winfried Gaul ihn als "ganz entscheidende Figur", die die Funktion übernimmt, "die in früheren Zeiten die Salons innehatten: [...] er sah alles, wusste alles, kannte alle. Und er hat uns dieses Wissen vermittelt. Er war eine Figur, die man nicht hoch genug schätzen konnte. Er sprach dauernd von Paris. Was wir über die Malerei erfuhren, erfuhren wir über ihn. Denn es gab keine Kunstzeitschrift, keine Organisation. Wir wussten ohne ihn nichts."<sup>149</sup> Jean-Pierre Wilhelm macht die Düsseldorfer nicht nur mit französischen Vertretern des Informel bekannt, sondern auch mit den Amerikanern Robert Rauschenberg und Cy

---

<sup>149</sup> Winfried Gaul zitiert in: Helga Meister, op.cit., S. 8.

Twombly, die er im Mai 1960, in der letzten Ausstellung der *Galerie 22*, vorstellt.<sup>150</sup> Auch Henry Moore kommt auf Wilhelms Initiative zu Besuch nach Düsseldorf. Die 'Neuen' Musiker aus Köln, vom Studio für elektronische Musik des WDR, gehen bei ihm ein und aus. Im September 1958 präsentiert John Cage *Music Walk*, ein Werk für ein oder mehrere Klaviere, Radios, Pfeifen und Wasserbehälter, in der *Galerie 22*. Darüber hinaus vermittelt Wilhelm die Happening-Bewegung nach Düsseldorf und lädt am 16. Juni 1962 zu dem Konzert *NEO DADA in der Musik* mit Nam June Paik in die Düsseldorfer Kammerspiele ein.<sup>151</sup> Es wird deutlich: Jean-Pierre Wilhelms gattungs- und länderübergreifende Vermittlungsarbeit kann für die Belebung der rheinischen Kunstszene in den fünfziger Jahren gar nicht hoch genug geschätzt werden.

### *III.3. Alfred Schmela*

Gerade einmal vier Wochen nach der Eröffnung der *Galerie 22* wird eine weitere, für die Entwicklung der Stadt auf ihrem Weg zu einem internationalen Kunstzentrum ungemein wichtige Galerie in Düsseldorf eröffnet: die Galerie Alfred Schmela. Alfred Schmela (1918-1980) ist wie Konrad Fischer vom Maler zum Galeristen konvertiert, gibt aber im Gegensatz zu Fischer die künstlerische Praxis nie auf. Nach dem Besuch von privaten Malschulen in Düsseldorf und Paris eröffnet er am 31. Mai 1957 in der Hunsrückstraße 16-18 in der Düsseldorfer Altstadt, in der Nähe des Künstlerlokals *Fatty's*, eine Galerie. Der längliche Galerieraum ist so winzig, dass er eher den Eindruck eines Wohnzimmers als den eines Ausstellungsraumes erweckt. Bis zu Schmelas Tod im Jahr 1980 zieht die Galerie in verschiedene Räume, bleibt aber immer in Schmelas Heimatstadt ansässig. Viele Ausstellungen der Galerie werden legendär und tragen wesentlich zur Öffnung der Kunstszene diesseits und jenseits des Atlantiks bei.<sup>152</sup> Besondere Erwähnung verdient Schmelas Einsatz für französische und amerikanische Künstler, deren Werk er oftmals als Erster in Deutschland bzw. in Europa in Einzelausstellungen vorstellt. In diesem Sinne ist auch die Eröffnungsausstellung der Galerie Schmela im Mai 1957 mit monochromen Bildern des 29-jährigen Franzosen Yves Klein als Ausstellungs-Premiere des Künstlers in Deutschland programmatisch. Kleins Werke sorgen in Düsseldorf für Furore und werden schon vor der Eröffnung mit Schmähchriften auf dem Schaufenster der Galerie bedacht; sogar bei professionellen Kritikern stößt diese Ausstellung auf Ratlosigkeit bis hin zur radikalen Ablehnung.<sup>153</sup> Es folgen Debüts der Künstler der *ZERO*-Gruppe (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker), sowie der Amerikaner Sam Francis, Robert Indiana, Gordon Matta-

---

<sup>150</sup> Wie in Kap. IV.1.1. erläutert wird, hat die Ausstellung von Rauschenberg einen immensen Einfluss auf das malerische Werk des jungen Künstlers Konrad Lueg.

<sup>151</sup> Nach Information von Dorothee Fischer wohnte auch Konrad Fischer diesem Abend bei.

<sup>152</sup> Zur Geschichte und Bedeutung der Galerie siehe Karl Ruhrberg (Hg.), *Alfred Schmela. Galerist - Wegbereiter der Moderne*, Köln 1996.

<sup>153</sup> Vgl. Karl Ruhrberg in den *Düsseldorfer Nachrichten*, 4. Juni 1957 und Alfred Müller-Gast in *Palladium*, Heft 7, 1957.

Clark, Robert Morris, Kenneth Noland, George Segal und Richard Tuttle, die ebenfalls bei Schmela ihre ersten Einzelausstellungen in Europa bestreiten. Schmelas permanente Suche nach neuen Talenten führt ihn auch zu den Künstlern Arman, Christo, Lucio Fontano, Arnulf Rainer, Antoni Tàpies, Jean Tinguely, wie auch zu den Düsseldorfer Künstlern Gotthard Graubner, Erwin Heerich und Konrad Klapheck. Auch dem jungen Maler Konrad Lueg richtet Schmela im Juli 1964 eine erste Einzelausstellung aus. Konrad Lueg verbringt viel Zeit mit Schmela und in dessen Galerie, hilft beim Hängen von Ausstellungen und begleitet Schmela auf seinen Reisen. Es ist sicherlich nicht übertrieben zu sagen, dass Konrad Lueg hinsichtlich seiner eigenen Galeristentätigkeit bei Alfred Schmela in die Lehre gegangen ist. Dessen untrüglichen Gespür für gute Kunst, seine sprichwörtliche 'Nase', die sogar mancherorts als "Rüssel"<sup>154</sup> gepriesen wird, führt ihn auch zu dem Künstler Joseph Beuys, der bei Schmela 1965 seine erste Einzelausstellung in Düsseldorf zeigt und in den folgenden zwei Dekaden aufgrund seines künstlerischen Werkes und seiner Lehrtätigkeit an der Kunstakademie international zu einem Wahrzeichen der Düsseldorfer Kunstszene werden wird. Alfred Schmela hat nicht nur ein gutes Gespür für Kunst, sondern auch eine unkonventionelle Art, mit Künstlern und Sammlern umzugehen. Statt Analysen und wortreicher Erläuterungen gibt es anschauliche Geschichten und Gelächter und mehr als ein knappes, im rheinischen Platt formuliertes Urteil "Dat is jut" ist von dem Düsseldorfer 'Original' selten über die Kunst, die er schätzte, zu hören.<sup>155</sup>

In Temperament, Charakter und rhetorischen Fähigkeiten lässt sich wohl kaum ein größerer Gegensatz denken als der zwischen den Persönlichkeiten Jean-Pierre Wilhelm und Alfred Schmela. Mit ihrem Gespür, ihrer Begeisterungsfähigkeit und ihrem Engagement für Kunst haben jedoch beide Galeristen auf ihre Weise über den Wirkungskreis Düsseldorf hinaus der Durchsetzung und Vermittlung von aktueller, internationaler Kunst in der jungen BRD einen großen Dienst erwiesen.

### *III.4. Gruppe 53*

In den Nachkriegsjahren machen sich Künstler und Künstlerinnen in verschiedenen deutschen Städten mit großem Elan daran, neue künstlerische Ausdrucksformen zu schaffen, die Kunst zu erneuern und den Anschluss an die internationalen Avantgardebewegungen zu finden. In München entsteht 1949 um die Maler Willi Baumeister, Fritz Winter, Rupprecht Geiger und die Bildhauerin Brigitte Meier-Denninghoff, und unter der Initiative des englischen Konsuls und Kunsthistorikers J.A. Thwaites die Gruppe *Zen 49*, die sich zur Abstraktion bekennt und ihren Namen von der japanischen Zen-Malerei ableitet. In Frankfurt machen die vier so genannten *Quadrige*-Künstler Heinz Kreutz, Bernhard Schultze, Otto Greis und

---

<sup>154</sup> Hans-Peter Alvermann zitiert n.: Helga Meister, op.cit., S. 11.

<sup>155</sup> Vgl. die Schilderungen von Johannes Cladders u.a. in: Karl Ruhrberg, *Alfred Schmela*, op. cit., S.102 f.

K.O.Götz, von denen Schultze und Götz später nach Düsseldorf wechseln, mit einer Ausstellung in der Zimmergalerie Franck im Dezember 1952 auf sich aufmerksam. Die *Quadriga* geht als Keimzelle des deutschen Informel in die Kunstgeschichte ein.

Düsseldorf ist im Vergleich zu diesen Erneuerungsbewegungen in der Kunst andernorts zunächst eher zurückhaltend und langsam. Im Februar 1953 unterschreiben fünf Maler aus Düsseldorf (Fritz Bierhoff, Alfred Eckhard, Karl Heinz Heuner, Otto Pesch und Walter Ritzenhofen) das Gründungsprotokoll der *Künstlergruppe Niederrhein 1953 e. V.* Sie haben eine Interessensvertretung von Künstlern im Sinn zur Förderung vorwiegend junger, akademisch gebildeter Künstler und nennen als obersten Grundsatz die Toleranz gegenüber jeglicher Kunstrichtung. In der Nachkriegszeit sind Ausstellungsräume rar; Privatgalerien gibt es kaum. Nur gemeinsam besteht für Künstler eine Chance, sich der Öffentlichkeit zu stellen. In dem Gründungsprotokoll nennen sie als ihr Ziel den "Zusammenschluss junger Künstler (Kunstmaler, Bildhauer, Grafiker) zur Förderung und Pflege künstlerischer Leistung, insbesondere durch Veranstaltungen von Kunstausstellungen nach künstlerischen Gesichtspunkten sowie Geselligkeit".<sup>156</sup> 1955 wird die Künstlergruppe Niederrhein umbenannt in *Gruppe 53*, die Satzung erneuert und eine Jury berufen, die nur noch Vereinsmitglieder dulden soll, die "einen bewussten künstlerischen Beitrag zur heutigen Zeit leisten", "und zwar in betontem Gegensatz gegen bequeme Nachahmung".<sup>157</sup> Die lokale Künstlervereinigung *Gruppe 53* um Gerhard Hoehme, Winfred Gaul, Karl Fred Dahmen, Bernard Schultze, Norbert Kricke, Peter Brüning und vielen anderen besteht zeitweise aus 30 (!) Individualisten, die sich alle mehr oder weniger dem Informel verschrieben haben und mithilfe von Jean-Pierre Wilhelm und Pierre Restany rege Kontakte zu ihren französischen Künstlerkollegen unterhalten. Zwischen 1956 und 1959 stellt die *Gruppe 53* jedes Jahr im Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen aus. Ihrem angestrebten Ziel, ein Ausstellungsforum für die heimischen und die ausländischen zeitgenössischen Künstler und Künstlerinnen zu etablieren, ist die *Gruppe 53* auch mit den Galerie-Neugründungen Ende der fünfziger Jahre, insbesondere mit der *Galerie 22* und der Galerie Schmela, einen großen Schritt näher gekommen. Doch schon 1959 ist der Zenit der *Gruppe 53* erreicht und ihr Zerfall beginnt. 1965 wird die Gruppe offiziell aus dem Vereinsregister gelöscht. Genau 10 Jahre nach ihrer Gründung erstellt Konrad Lueg im Januar 1963 ein maschinengeschriebenes, einseitiges Konzeptpapier zur Gründung einer *Gruppe 63*, das sich deutlich in Namensgebung und Programmatik auf die *Gruppe 53* bezieht.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Aus dem Gründungsprotokoll zit. n.: Helga Meister, op. cit, S. 9.

<sup>157</sup> ibid., S. 10.

<sup>158</sup> Wie der Name schon andeutet, nimmt Luegs Anliegen direkten Bezug auf die Motivations- und Beweggründe der *Gruppe 63*, über die er durch seinen Freund Peter Brüning bestens informiert war.

### III.5. ZERO

Während die *Gruppe 53* ihrem ersten überregionalen Ruhm entgegenstrebt, treten die Künstler Otto Piene und Heinz Mack aus dieser Künstlervereinigung aus und organisieren am 11. April 1957 in Pienes Atelier in der Gladbacher Straße ihre erste Abendveranstaltung. Dies ist der Beginn einer Serie von gemeinsamen Ausstellungen, Festen und Schriften, bei der auch Günther Uecker teilnimmt, der ab 1961 zum inneren Kreis der Gruppe zählt.<sup>159</sup> Unter dem Namen *ZERO* proklamieren die Künstler, beginnend bei Null (Zero), einen Neuanfang der künstlerischen Tätigkeit. Sie wenden sich ab vom herrschenden Kunststil des Informel, den sie als einen Reflex auf die Zerstörung und Verunsicherung durch den Krieg ansehen und versuchen eine positive, technisch innovative und zukunftsbejahende Kunst entgegenzusetzen. Neue technische Hilfsmittel werden ebenso eingesetzt wie die Kräfte der Natur: Licht und Bewegung, Feuer, Wasser und Luft. Unter Einbezug des Publikums werden Ausstellungen veranstaltet, die Happeningcharakter besitzen. So findet beispielsweise Anfang Juli 1962 an den Rheinwiesen in Oberkassel ein *ZERO*-Fest statt mit Aluminium-Fahnen von Heinz Mack, Malaktionen und Segeln von Guenther Uecker, und Hunderten von Luftballons von Otto Piene nach dem Beispiel von Yves Klein, der 1957 mit einer *Aerostatischen Skulptur aus 1001 Luftballons* in die Galerie von Iris Clert in Paris einlud.<sup>160</sup> In regelmäßigen Abständen seit Beginn der sechziger Jahre präsentiert Alfred Schmela in seiner Düsseldorfer Galerie Ausstellungen von *ZERO* und wird so zu einem wichtigen Förderer dieser Künstler-Gruppe.

### III.6. Happening und Fluxus

War die Kunst der fünfziger Jahre beherrscht von der Kunstrichtung des Informel, so deutet sich in der westdeutschen Kunst der sechziger Jahre ein Paradigmenwechsel an. Je nachdrücklicher soziale und politische Probleme in die öffentliche Diskussion Einzug halten, desto lauter wird die Kritik an der angeblichen Selbstgenügsamkeit und gesellschaftlichen Irrelevanz des Informel. Sozialer und politischer Hintergrund für diese Entwicklung ist eine Bundesrepublik, in der nach und nach die Schattenseiten des Wirtschaftswunders zu Tage treten. Die erste Rezession seit Kriegsende kündigt sich an. Der Stimmenverlust der seit 1949 regierenden CDU/CSU und die zunehmende Kritik an Bundeskanzler Ludwig Erhard führen letztlich zur Bildung einer Großen Koalition im Jahr 1966. Diese neue Regierungsstruktur ohne Opposition fördert zwangsläufig alternative politische Aktivitäten, und die außerparlamentarische Opposition (APO) und die Studentenbewegung werden zum Katalysator politischer und

---

<sup>159</sup> Zur Genese von *ZERO* vgl. auch: Heiner Stachelhaus, *ZERO: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, Düsseldorf/ Wien/ New York/ Moskau 1993.

<sup>160</sup> Wie eine Fotografie von Reiner Ruthenbeck zeigt, war auch Konrad Fischer, der einen Strauß von Luftballons hochhält, an diesem Abend unter den "Akteuren" an den Rheinwiesen. Vgl. *Reiner Ruthenbeck: Fotografie 1956-1976*, op. cit., S. 70.

gesamtgesellschaftlicher Spannungen. Auch die Kunst ist in dieser Situation aufgefordert, Stellung zu beziehen. Die Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz der Kunst wird lauter, ebenso die Forderung, die Kunst aus den Fesseln ihrer Musealität zu befreien. Mit Aktionen, Fluxus-Veranstaltungen, Happenings oder Land-Art-Projekten entwickeln die Künstler alternative Kunstformen, deren Konzepte sich bereits im Ansatz konventioneller Musealität verweigern. So unterschiedlich die alternativen Kunstformen der sechziger Jahre sich auch darstellen, gemeinsam ist ihnen der Einbezug der Wirklichkeit in die Kunst und der Versuch, auf die Umwelt des Menschen verändernd einzuwirken und eine so genannte 'Bewusstseinsweiterung' beim Rezipienten zu bewirken. Von besonderer Bedeutung in diesem Zusammenhang ist die sich Anfang der sechziger Jahre international ausbreitende Bewegung von *Fluxus* - ein Terminus, der 1961 von George Macunias, einem Architekten, Grafiker und Organisator vieler Fluxus-Veranstaltungen, geprägt wurde. Zwar ist Fluxus von den unter diesem Begriff subsumierten Künstlern wie George Brecht, Nam June Paik, Tomas Schmit, Emmet Williams, Alison Knowles, Benjamin Patterson u.a. nie als Stilbegriff verstanden worden, aber er verband doch Künstler, die, wie Owen F. Smith es formulierte, "as adherents of an alternative attitude toward art making, culture, and life",<sup>161</sup> bezeichnet werden können. Die Stadt Düsseldorf bzw. das nahe gelegene Wuppertal werden zu Schauplätzen früher Schlüssel-Veranstaltungen von Fluxus: Im Juni 1962 findet in der Galerie Parnass in Wuppertal *Kleines Sommerfest: After John Cage* statt mit Texten und Performances von George Macunias, Dick Higgins, Benjamin Patterson und anderen. Nur eine Woche später wird in den Düsseldorfer Kammerspielen *Neo Dada in der Musik* mit Werken von Nam June Paik, George Macunias, Wolf Vostell, Benjamin Patterson und Tomas Schmit zur Aufführung gebracht. Auch die große Veranstaltung *Festum Fluxorum* in der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, die mit fast 60 Beteiligten im Februar 1963 auf Vermittlung von Joseph Beuys realisiert wird, ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Konrad Lueg hat die diversen Fluxus-Veranstaltungen besucht und den anarchischen, alle tradierten Werte in Frage stellenden Impetus dieser aktionistischen Bewegung geschätzt. Die Erweiterung des Kunstbegriffs, die von Fluxus angestrebt wurde, hat sicherlich auch ihren Niederschlag gefunden in eigenen künstlerischen Aktionen von Konrad Lueg, wie beispielsweise in *Leben mit Pop. Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (1963) oder auch in *Kaffee und Kuchen* (1966).<sup>162</sup> In einem Interview aus dem Jahr 1985 verglich Gerhard Richter die Wirkung der Fluxus-Bewegung auf ihn und Lueg denn auch mit der eines Katalysators.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Owen F. Smith, "Fluxus: A Brief History and Other Fictions", in: *In the Spirit of Fluxus*, Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1993, S. 24.

<sup>162</sup> Obwohl die Begriffe Fluxus und Happening in der Literatur oftmals synonym eingesetzt werden, sind sie - in Bezug auf die Integration des Publikums in das Geschehen - verschiedener Natur. Bei Fluxus-Veranstaltungen, die oftmals auf einer Bühne stattfinden, wird eine Trennung zwischen Aufführung und Publikum beibehalten. Im Happening ist das Publikum jedoch als Einfluss ausübender Teilnehmer in das Geschehen involviert. Streng genommen ist die Aktion *Kaffee und Kuchen* von Konrad Lueg also ein Happening und keine Fluxus-Veranstaltung.

<sup>163</sup> Gerhard Richter in einem Gespräch mit Coosje van Bruggen, in: *Gerhard Richter: Bilder Paintings 1962-1985*, Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1986, S. 57.

### III.7. Die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf

Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung Düsseldorfs zu einem attraktiven und einflussreichen Zentrum für zeitgenössische Kunst ist die künstlerische Ausbildung und Lehre an der Staatlichen Kunstakademie. Die Düsseldorfer Akademie entwickelt sich nach dem Krieg schnell zur progressivsten in Deutschland und wird zu einem Magnet für junge Künstler und Künstlerinnen. Dort lehren um 1960<sup>164</sup> unter anderen die Künstler Ewald Mataré, Bruno Goller, Georg Meistermann, Gerhard Hoehme, K.O.Götz. Seit dem Sommersemester 1961 ist auch Joseph Beuys (1921-1986) Mitglied des Lehrkörpers an der Akademie, an der er selbst von 1947 bis 1951 studierte. Auch seine Entlassung im Jahr 1972 ist ihm nicht Anlass genug, mit der Lehrtätigkeit aufzuhören. "To be a teacher is my greatest work of art," erklärt er bereits 1968.<sup>165</sup> Wie kein anderer Künstler ist Joseph Beuys untrennbar mit der Stadt Düsseldorf und der dortigen Akademie verbunden. Er ist eine schillernde Figur im akademischen Lehrkörper mit einem umstrittenen Ruf: Mit dem von ihm organisierten *Festum Fluxorum* im Februar 1963 ist er einer größeren Öffentlichkeit bekannt geworden. Auch die gesellschaftspolitischen Umbruchbewegungen und Neuorientierungen, die in den sechziger Jahren in der Düsseldorfer Akademie ihren Ausgangspunkt genommen haben, sind eng mit der Person Joseph Beuys verbunden und haben die Gründung der Deutschen Studentenpartei (1967), die Einrichtung des LIDL-Raums mit seinen Teach-ins und Aktionswochen (1968-1970) sowie die Räumung der Akademie (1969) zur Folge.

### III.8. Düsseldorf als internationales Kunstzentrum in den sechziger Jahren

Künstler und Künstlerinnen aus dem internationalen Kontext, die in enger Beziehung zur Düsseldorfer Kunstszene stehen, sind es, die der Stadt seit den sechziger Jahren entscheidende Impulse geben: Yves Klein, Lucio Fontana, Cy Twombly, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Eva Hesse, Yvonne Rainer, Marcel Broodthaers, Carl Andre, Bruce Nauman, Daniel Buren, Lawrence Weiner, Gilbert & George und viele, viele mehr. Alle diese richtungsweisenden Impulse tragen zum reichen Spektrum der künstlerischen Ansätze bei und machen durch ihre Präsenz in den Galerien, insbesondere bei Alfred Schmela (seit 1957) und bei Konrad Fischer (seit 1967), Düsseldorf zu einer wichtigen Kunstmetropole. Auch die 1967 wiedereröffnete Städtische Kunsthalle wird unter der Leitung von Karl Ruhrberg und seines Mitarbeiters und späteren Nachfolgers Jürgen Harten zu einem wichtigen Forum von internationaler zeitgenössischer Kunst. Die Kunsthalle gewinnt inter-nationale Reputation für die fünf *Prospect*-Ausstellungen, die

---

<sup>164</sup> Es ist die Zeit, in der auch Konrad Lueg an der Düsseldorfer Akademie bei Bruno Goller, Teo Otto und K.O.Götz eingeschrieben ist (1958-62).

<sup>165</sup> Joseph Beuys zit. n.: Lucy Lippard, *The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972*, New York/Washington 1973, S. 121. Diese Einstellung von Beuys mündet konsequenterweise in die alsbald gegründete *Freie Internationale Hochschule für Kreativität*, die eine Einheit von Künsten und Wissenschaften anstrebte.



zwischen 1968 und 1976 im unregelmäßigen Rhythmus in der Kunsthalle stattfinden und unter der Initiative und Organisation von Konrad Fischer und Hans StreLOW eine "internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde" (so der Untertitel von *Prospect*) bieten,<sup>166</sup> wie auch für die experimentellen *between*-Veranstaltungen zwischen den Ausstellungen und für die legendär gewordene, im Frühsommer 1972 stattfindende Ausstellung von Marcel Broodthaers *Section des Figures, Der Adler vom Oligozän bis heute*.

Düsseldorfs Status als Kunststadt profitiert auch von der Nachbarschaft zu anderen Städten im dichtbesiedelten Rheinland, in denen sich nach dem Krieg ein einmaliges, enges Netz an kulturellen Einrichtungen etabliert. Im weiteren Umkreis sorgen ambitionierte Museumsleiter wie Paul Wember (Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld) und Johannes Cladders (Städtisches Museum, Mönchengladbach) in den sechziger Jahren für richtungsweisende Veranstaltungen im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Zahlreiche Einzelausstellungen und auch große internationale Gruppenausstellungen und Übersichtsschauen finden im Rheinland statt. In diesem Zusammenhang sei die Gruppenausstellung *Op losse schroven* genannt, die von Wim Beeren vom Stedelijk Museum in Amsterdam organisiert wird und im Mai 1969 im Folkwang Museum in Essen unter dem Titel *Verborgene Strukturen* zu sehen ist. Eine überwiegende Anzahl der in Amsterdam beteiligten Künstler ist auch in der von Harald Szeemann für die Kunsthalle Bern kuratierten Ausstellung *When Attitudes become Form* mit Werken vertreten, welche anschließend ins Museum Haus Lange nach Krefeld (und weiter ins Institute of Contemporary Arts nach London) wandert. Auch die von Konrad Fischer für das Städtische Museum Leverkusen zusammengestellte erste große Übersichtsausstellung über die Konzeptkunst im Jahr 1969 zählt zu den richtungsweisenden und einflussreichen Ausstellungen der späten sechziger Jahre im Rheinland.

Düsseldorf ist in den sechziger Jahren das unbestrittene, auch international renommierte Zentrum der deutschen Kunstszene. Im Frühsommer 1969 organisiert Jean-Christophe Ammann am Kunstmuseum Luzern eine Gruppenausstellung, in der die *Düsseldorfer Szene* (so der Titel der Ausstellung), welche in der Kunstkritik als eine "Republik der Einzelgänger"<sup>167</sup> bezeichnet wird, vorgestellt wird.<sup>168</sup> Ein Jahr später folgt die Präsentation von Werken Düsseldorfer Künstler in der Ausstellung *Strategy: y gets art* im Rahmen der Edinburgher Festspiele.<sup>169</sup> Man kann daraufhin in der *Sunday Times* lesen, die Schau ließe "die meisten englischen Künstler provinziell" und die "New Yorker Avantgarde zahm" erscheinen.<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Vgl. Kap. VII.

<sup>167</sup> Georg Jappe zit. in: Karl Ruhrberg, "Aufstand und Einverständnis: Düsseldorf in den sechziger Jahren", in: *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Klaus Schrenk (Hg.), Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1984, S. 95.

<sup>168</sup> Beteiligte Künstler und Künstlerinnen sind: Beuys, Böhmler, Giese, Immendorf, Knoebel, Palermo, Polke, Reinecke, Rinke, Ruthenbeck, Weseler.

<sup>169</sup> Die Ausstellung wird am 23. August 1970 eröffnet und umfasst Werke von 36 Künstlern.

<sup>170</sup> Zit.n.: Karl Ruhrberg, "Aufstand und Einverständnis: Düsseldorf in den sechziger Jahren", op. cit., S. 12.

Obwohl in den siebziger Jahren Köln in sprichwörtlich gewordener Konkurrenz zu Düsseldorf der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt den Rang als Kunstzentrum abläuft (ein Umstand, der insbesondere auf die im Jahr 1967 gegründete, sich blühend entwickelnde Kölner Kunstmesse zurückzuführen ist), gilt Düsseldorf weiterhin als eine Stadt der Künstler und der zeitgenössischen Kunst. Wesentlichen Anteil an diesem Ruf haben bis in heutige Zeit sowohl die Düsseldorfer Kunstakademie, als auch zahlreiche renommierte Ausstellungsinstitutionen, die sich - wie beispielsweise die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (K 20 und K 21), das museum kunstpalast, die Städtischen Kunsthalle oder der Kunstverein - der Vermittlung von moderner und zeitgenössischer Kunst widmen.

#### IV. ZUM KÜNSTLERISCHEN WERK VON KONRAD LUEG

##### IV.1. Das malerische Werk

Die künstlerische Schaffensphase von Konrad Lueg umfasst eine relativ kurze Zeit von 1962 bis 1968, das heißt von nur sechs Jahren. Der Umstand, dass sein posthum veröffentlichtes Werkverzeichnis<sup>171</sup> über 150 Werke listet, macht deutlich, von welcher Intensität und Produktivität die wenigen Jahre seiner künstlerischen Schaffenszeit gekennzeichnet waren. Konrad Lueg war überwiegend als Maler tätig, und so setzt sich sein Œuvre zum großen Teil aus Bildern zusammen. Vereinzelt arbeitete er an auch an Skulpturen aus Holz oder an Objekten aus Plastikfolie, Aktionen und Demonstrationen.

In diesem Kapitel soll ein knapper Abriss von Konrad Luegs malerischem Werk geliefert werden. Anhand einer chronologischen Einteilung in Werkkomplexe soll ein Überblick über Luegs malerisches Œuvre entstehen, so dass seine werkmimmanente Entwicklung einsichtig werden kann. Zudem geht es darum, Luegs Werk in das künstlerische Koordinatensystem seiner Zeit einzufügen und impulsgebende Einflüsse, wie sie beispielsweise im Werk von Cy Twombly, Robert Rauschenberg oder in der amerikanischen Pop Art zu finden sind, aufzuzeigen.

##### IV.1.1. Die ersten Bilder: Zwischen Gegenständlichkeit und Informel

Die Bilder, mit denen Konrad Luegs Werkverzeichnis beginnt, sind die großformatigen, unbetitelten Bilder in Mischtechnik auf Leinwand, an denen er um 1962/63 arbeitet und die er in der Ausstellung *Malerei und Grafik. Sonderausstellung* in der Kaiserstraße 31 A in Düsseldorf zusammen mit Werken von Gerhard Richter, Sigmar Polke und Manfred Kuttner im Mai 1963 präsentiert. Frühere Werke Konrad Luegs aus seiner Zeit als Student an der Düsseldorfer Kunstakademie sind nicht erhalten. Als er 1966 in einem Interview befragt wird, was er während seiner Akademiezeit gemalt habe, antwortete er knapp und selbstironisch: "Ein bisschen Götz mit Twombly obendrauf."<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Das Werkverzeichnis Konrad Luegs, das von Daniel Marzona erstellt wurde, befindet sich in dem Ausstellungskatalog *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Kunsthalle Bielefeld, 1999.

<sup>172</sup> Dieter Hülsmanns, "Handtücher und Waschlappen. Atelierview mit Konrad Lueg", in: *Rheinische Post*, 26. April 1966.



**Abb. 10** Konrad Lueg, *Ohne Titel*, 1962/63. Mischtechnik (Acryl, Ölkreide und Bleistift) auf Leinwand. 155 x 200 cm. Nachlass des Künstlers (Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

Die sechs Bilder aus der Ausstellung in der Kaiserstraße 31 A sind alle im gleichen Format (155 x 200 cm) und in der gleichen Technik (Acryl, Ölkreide und Bleistift auf Leinwand) erstellt. Sie sind gekennzeichnet von der Kombination einzelner, figurativer Elemente (meist eines lachenden Frauenkopfes) mit einem gestisch-informellen Graphit- bzw. Farbaufrag [Abb.10]. Reproduktionen aus Zeitungen und Zeitschriften wurden von Lueg per Lösungsverfahren auf die Leinwand übertragen

(ein Verfahren, mit dem er schon gegen Ende seines Studiums experimentierte<sup>173</sup>), um diese Abdrucke trivialer Motive anschließend mit einem gestischen Farbaufrag zu überarbeiten. Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund, als in der BRD überwiegend abstrakte bzw. informelle Malerei entsteht, ist der Versuch Luegs, den Gegenstand wieder ins Bild zu holen, als deutliche Abkehr von der Kunst der Vergangenheit und der eigenen Zeit zu verstehen.<sup>174</sup> Die Kombination von 'Figuration' und 'Informel' als ein Zusammenkommen der Einflüsse der beiden Lehrer Luegs aus der Akademiezeit anzusehen (das heißt einerseits von Bruno Goller, dem figurativen Einzelgänger einer magischen Dingwelt, und andererseits K.O.Götz, einem Hauptvertreter der informellen Malerei) ist nicht abwegig, greift aber meines Erachtens nach zu kurz. Die frühen Bilder weisen vielmehr deutliche Anleihen an die amerikanischen Künstler Cy Twombly (geb.1929) und Robert Rauschenberg (geb.1925) auf. Beide Künstler waren Konrad Lueg durch ihre Doppelausstellung in der Düsseldorfer *Galerie 22* von Jean-Pierre Wilhelm im April/ Mai 1960 mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit bekannt. Cy Twombly arbeitete nach seinem Umzug nach Rom im Jahr 1957 an großformatigen Bildern in Mischtechnik auf Leinwand, in denen er ein sensibles Geflecht

<sup>173</sup> Dorothee Fischer im Gespräch mit der Verfasserin im Januar 2004.

<sup>174</sup> In diesem Sinne äußerte sich auch Gerhard Richter: "Wir waren uns damals schnell darüber einig, dass das alles Quatsch war um uns herum. Wir wussten, dass das so nicht weitergeht." Zit. n.: Dietmar Elger, op. cit., S. 53.

aus linearen Elementen, malerischen Komponenten, Farbflecken, Worten und Zahlen entwickelte [Abb.11], das Entsprechungen findet in den frühen Bildern von Konrad Lueg. Wie Lueg selbst bekannte, interessierte er sich zu Beginn seiner Laufbahn als Künstler in besonderem Maße für das Werk Cy Twomblys,<sup>175</sup> das ihm auch durch die Vermittlung seines Künstlerkollegen und Freundes Peter Brüning bekannt war.



**Abb. 11** Cy Twombly, *School of Fontainebleau*, 1960. Öl, Buntstift und Bleistift auf Leinwand. 200 x 322 cm. Sammlung Marx, Berlin.

Robert Rauschenberg, der mit Cy Twombly um 1949 das legendäre Blackmountain College in North Carolina besucht hatte und mit ihm eng befreundet war, zeigte in der Ausstellung bei Jean-Pierre Wilhelm im Jahr 1960 seine gerade fertiggestellten 34 Illustrationen zu den Inferno-Gesängen von Dantes *Göttlicher Komödie*, an denen er fast zwei Jahre gearbeitet hatte. Rauschenbergs Zeichnungen zu Dantes Inferno sind, wie die frühen Bilder Konrad Luegs, eine Montage aus Wirklichkeitsfragmenten und deren malerischer Überarbeitung. Rauschenberg hatte 1958 das Verfahren der sogenannten *Transfèr Drawings* entwickelt [Abb.12]. Hierbei wird ein (meist einer illustrierten Zeitschrift entnommenes) Bild mit dem Gesicht nach unten auf das zuvor mit Lösungsmittel befeuchtete Zeichenblatt gelegt. Durch Reiben auf der Rückseite der Vorlage löst sich das Gedruckte von seinem Untergrund, um spiegelverkehrt auf dem neuen Bildträger zu entstehen. Den *Combine Paintings* vergleichbar, an denen Rauschenberg von 1953 bis 1963 arbeitete und die in der Tradition der *Merzbilder* von Kurt Schwitters stehen,<sup>176</sup> bot die *Transfèr* Technik die Möglichkeit, Elemente bzw. Reproduktionsfragmente aus der Wirklichkeit zu isolieren, in neue Zusammenhänge zu stellen und malerisch und grafisch zu überarbeiten.

<sup>175</sup> Dieter Hülsmanns, op.cit.

<sup>176</sup> In den *Merzbildern* Kurts Schwitters, die um 1919 entstehen, werden bewusst und selektiv wesensfremde Elemente addiert, die so im künstlerischen Werk einen neuen Zusammenhang, eine neue Einheit bilden. Die Entdeckung einer Bildschönheit in dem alltäglichen, banalen Objekt, scheint bei Schwitters das erste Mal konsequent durchgeführt.



**Abb. 12** Robert Rauschenberg, *I swear*, 1959. *Transfèr-Zeichnung* auf Papier, Wasserfarbe, Buntstift und Gouache. 58 x 74 cm. Sammlung Douglas S. Kramer.

Auch Konrad Lueg bedient sich in seinen frühen Bildern dieser, von Rauschenberg entwickelter Kombination von direkter und indirekter Technik. Er nutzt allgegenwärtige fotografische Dokumente aus dem Trivialbereich, um einen unmittelbaren Bezug zur Realität herzustellen. In diesem Sinne deuten sich schon im Frühwerk Luegs mediale und formale Strategien an, die in den folgenden Jahren akzentuiert und konsequent entwickelt werden sollen: der Einbezug - und die zunehmende Autonomisierung - der medial vermittelten Bilderwelt des Alltags in die Kunst.

#### *IV.1.2. Leben mit Pop*

Als 1964 die Biennale von Venedig Robert Rauschenberg als erstem Amerikaner den Großen Preis für Malerei zuspricht, sorgt das für Aufruhr und zugleich für den Beginn der Rezeption der amerikanischen Pop Art in Europa auf breiter Ebene. Obwohl Rauschenberg streng genommen kein Künstler der Pop Art ist, gilt er doch, zusammen mit Jasper Johns, zu ihren einflussreichen Vorläufern. Bevor die amerikanische Pop Art mit ihren wichtigen Vertretern wie Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, James Rosenquist und Claes Oldenburg Mitte der sechziger Jahre sich international durchsetzt, wird Konrad Lueg schon im Januar 1963 durch eine Reproduktion des Werks *The Refrigerator* (1962) von Roy Lichtenstein in der Kunstzeitschrift *Art International* auf sie aufmerksam [Abb.13]. Lichtenstein hatte das Bild nach

einer Werbeanzeige in schwarz-weißen Rasterpunkten gemalt.<sup>177</sup> Es zeigt eine Frau, wie sie einen Kühlschrank reinigt und dem Betrachter zulächelt.



**Abb. 13** Roy Lichtenstein, *The Refrigerator*, 1962.

Öl auf Leinwand. 172,7 x 142,4 cm. Privatbesitz.

Hier: Veröffentlichung in *Art International*,  
Januar 1963, S. 25.

Die Reproduktion von Lichtensteins Bild ist für Konrad Lueg und auch für seinen Freund Gerhard Richter, dem er das Bild zeigt,<sup>178</sup> die erste Begegnung mit der amerikanischen Pop-Art und "ein großes Erlebnis".

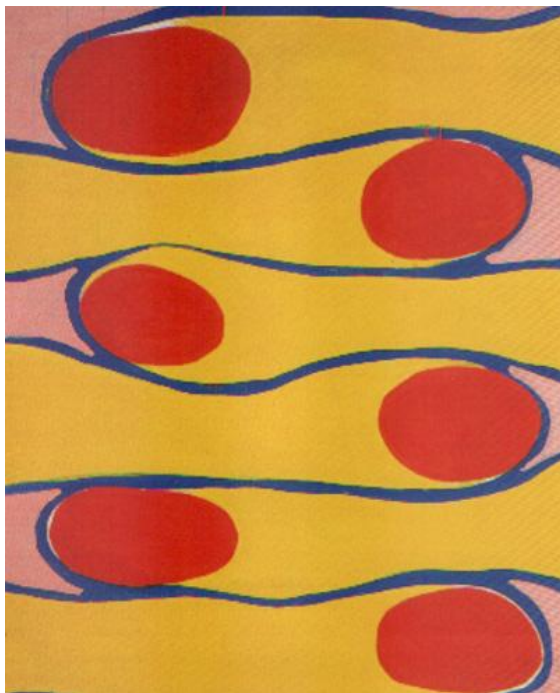
"Der Anstoß zu meiner eigenen Arbeit kommt von der Pop Art, genauer von einem Bild von Roy Lichtenstein, das ich in einer Zeitschrift gesehen hatte. Zusammen mit Richter bin ich auch unter diesem 'Zeichen' groß geworden,"<sup>179</sup> erklärt Konrad Lueg 1966. Nach zwei Dekaden der Vorherrschaft der abstrakten Kunst liegt der gemeinsame Nenner der Pop Art - trotz aller Differenzen in den spezifischen Ausprägungen der Pop Art in Amerika, Großbritannien und Kontinentaleuropa - in ihrer Hinwendung zu den Phänomenen der Alltagskultur. Wirtschaftswachstum und Massenkultur sind die prägenden Erscheinungen in den westlichen Gesellschaften zu Beginn der sechziger Jahre, die durch die Einführung einer gegenständlichen, populärkulturellen und oftmals waren- und konsumbezogenen Sprache gleichsam Eingang in die Kunst finden.

<sup>177</sup> Roy Lichtenstein, *The Refrigerator*, 1962. Öl auf Leinwand, 172,7 x 142,4 cm, Privatbesitz. Eine Abbildung dieses Werks und der Zeitungsvorlage zu diesem Bild finden sich in: Diane Waldman (Hg.), *Roy Lichtenstein*, Kat. Guggenheim Museum New York u.a., 1993, S. 62/63.

<sup>178</sup> "Die erste Pop-Art zeigte mir Konrad Fischer als Abbildung. Das war ein Herd von Lichtenstein gemalt. Und dann etwas von Warhol, nicht ganz so extrem 'unkünstlerisch' wie Lichtenstein, wie ich damals fand", erinnert sich Gerhard Richter 1968 im Gespräch mit Benjamin H.D. Buchloh, in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), op.cit., S. 128.

<sup>179</sup> Dieter Hülsmanns, op.cit.

Als Stilbegriff basiert *Pop Art* auf einem 1958 erschienenen Text des Kritikers Lawrence Alloway, in welchem Pop Art auf die Gesamtheit populärkultureller Erzeugnisse angewandt wurde. Der Titel *Leben mit Pop - Demonstration für den kapitalistischen Realismus* der Aktion von Konrad Lueg und Gerhard Richter im Möbelhaus Berges am 11. Oktober 1963 nimmt explizit Bezug zu dem von Alloway geprägten Stilbegriff. Als eine deutsche Variante der Pop Art prägten Konrad Lueg, Sigmar Polke und Gerhard Richter im April 1963 den Begriff des "kapitalistischen Realismus". Sie wollen ihre Bilder und Aktionen gegen die ästhetische Doktrin des Sozialistischen Realismus der DDR abgrenzen und gleichzeitig eine "Deutsche Pop-Art" etablieren.<sup>180</sup>



**Abb. 14** Konrad Lueg, *Betende Hände*, 1963.  
Kaseintempera auf Leinwand. 120 x 100 cm. Nachlass des Künstlers (Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

Die Bilder, an denen Konrad Lueg ab 1963 arbeitet, stehen ganz offenkundig unter dem Einfluss der amerikanischen Pop Art. In bewusstem Verzicht auf spektakuläre Szenen finden banale Motive, oftmals aus der Welt des Alltags, der Werbung und des Sports, Eingang in seine Kunst. Hinzu kommt eine appetitive, fast naiv wirkende Farbigkeit, die auf den Gebrauch von Kaseintempera auf Leinwand zurückzuführen ist, die ab 1963 Luegs Bilder bestimmt. Die aus der gewerblichen Plakatmalerei kommende Kaseintempera ist ein schnell trocknendes Malmittel, das keine Farbabstufungen zulässt und einen flächigen, plakativen Eindruck vermittelt. In dem Bild *Betende Hände* (1963, **Abb.14**) wird dies besonders

<sup>180</sup> Brief an die *Neue Deutsche Wochenschau* vom 29. April 1963, unterzeichnet von Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke und Gerhard Richter, in: Hans-Ulrich Obrist, op. cit., S. 12-13.



deutlich: Die sechs, sich verschränken Finger sind so stark monumentalisiert und in den Primärfarben (mit nur kleinen Anteilen von rosa) unter vollkommenem Verzicht auf eine farbliche Modellierung plastischer Volumina so flächig gehalten, dass das Bild bei kurzer Betrachtung für ein abstraktes, ornamentales Muster gehalten werden könnte, wenn nicht sein Titel einen Hinweis auf das Sujet geben würde. Die Bilder, die ab 1963 entstehen, haben in ihrer intensiven Farbigkeit und ihrem kraftvollem, sicheren Zugriff nicht mehr viel mit den tastenden und zaghaften bildnerischen Versuchen gemein, die Lueg nur wenige Monate vorher, vor seinem Kontakt mit der Pop Art eines Roy Lichtenstein, unternahm. Allein die Bildtitel *Bockwürste auf Pappteller* (1963), *Kuss* (1962/63, **Abb.15**), *Mr. C & A* (1963, **Abb.16**), *Der Omovortreter* (1963), *Mona Lisa* (1963) machen deutlich, dass Konrad Lueg nun das Terrain der Alltagskultur, der Werbe- und Unterhaltungsindustrie, der Massenkultur und der Konsumartikel betreten hat.



**Abb. 15** Konrad Lueg, *Kuss*, 1962/63. Kaseintempera auf Leinwand. 100 x 110 cm. Nachlass des Künstlers (Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

Er konfrontiert den Betrachter mit seiner eigenen Umwelt, mit dem, was ihn tagtäglich umgibt und ihm durch die Medien und die Werbung vermittelt wird. Von großer Bedeutung ist hierbei die Fotografie, die für Konrad Lueg, wie auch für Gerhard Richter und Sigmar Polke, ein neuentdecktes Bildmaterial darstellt. Banale, alltägliche fotografische Motive werden von nun an als Bildvorlagen genutzt. "Wir haben uns bestärkt, dass in den Zeitungen und Illustrierten die eigentlichen Bilder sind. Und dann konnten wir die Zeitschriften mit Lust konsumieren und auswerten,"<sup>181</sup> erinnert sich Gerhard Richter an den Beginn ihres künstlerischen Umgangs mit der Fotografie.

<sup>181</sup> Gerhard Richter zit. n.: Dietmar Elger, op. cit., S. 67.



**Abb.16** Konrad Lueg, *Mr. C & A*, 1963.  
Kaseintempera auf Leinwand. 100 x 90 cm. Nachlass  
des Künstlers (Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

Obwohl Konrad Lueg, Gerhard Richter und Sigmar Polke, angeregt von dem Werk Roy Lichtensteins, sich etwa zeitgleich daran machen, Motivvorlagen aus dem Bildjournalismus, der Werbung oder dem privaten Fotoalbum in die Malerei zu übertragen, fällt ihre jeweilige malerische Gestaltung medialer Reproduktionen unterschiedlich aus. Während sich Gerhard Richter in Verwischungen und scheinbaren Unschärfen, und Sigmar Polke in monumentalisierten Rasterstrukturen mit dem fotografischen Ausgangsbild künstlerisch auseinandersetzen, behält Konrad Lueg die Kontraste der fotografischen Schwarz-Weiß-Technik bei und überträgt sie in Farbe. Es entstehen die intensiv farbigen Gesichter und Köpfe der Bilder *BRD Triptychon* (1963), *Mr. C & A* (1963, **Abb. 16**) und anderen, für welche Lueg Zeitungsausschnitte als Vorlage benutzt.

Auch für die sich anschließende Serie von Sportler-Bildern [Abb.17, 18] - insbesondere von Fussballspielern und Boxern -, dienen Zeitungsfotos als Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. Im Vergleich mit früheren und auch späteren Werken fällt auf, dass Lueg bei seinen Sportler-Bildern die Farbe nicht ausschließlich flächig einsetzt, sondern mithilfe einer tonigen Graumalerei, die dem Charakter billiger Zeitungsfotos nahekommt, die nackten Körperteile der Sportler plastisch modelliert und sie so in Kontrast setzt zu ihren stark farbigen und extrem flächigen Trikots und Strümpfen. Fasziniert von der Farbigkeit der bunten Trikots, ihren Streifen und Nummern, schneidet Lueg lebensgroße Figuren aus Spanholzplatten aus, die er beidseitig farbig anmalt und vor eine Spiegelfolie stellt, so dass es aussieht, als stünden sich zwei Mannschaften gegenüber [Abb.18].



**Abb.17** Konrad Lueg, *Boxer*, 1964. Kaseintempera auf Leinwand. 135 x 100 cm. Sammlung Marzona, Bielefeld (Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).



**Abb.18** Konrad Lueg, *Fußballspieler 1 / 10 / 8*, 1964. Kaseintempera auf Spanholzplatte, zweiseitig bemalt, Spiegelfolie auf Keilrahmen. Jede Figur 160 x 53 cm. Verbleib unbekannt (Foto: Nachlass des Künstlers).

Konrad Lueg setzt sich mit Reproduktionen aus Zeitungen und Zeitschriften in reflektierter und bewusster Weise im Medium des Bildes auseinander. Gestalterische Verfahren, wie z.B. die Auswahl des Motivs, die Wahl des Ausschnitts, das Weglassen einzelner Bildelemente oder das Ausarbeiten anderer, machen dies deutlich. Die Herkunft des Sujets wird bei diesem Prozess nicht geleugnet, sondern vielmehr betont. Der überspitzt wirkende Transfer der Schwarz-Weiß-Kontraste der Fotografie in die Farben des Bildes, die Integration des Rahmens der fotografischen Vorlage in das malerische Werk, die tonige Graumalerei, die an die schlechte Druckqualität mancher Zeitungsfotos erinnert - all diese Faktoren tragen dazu bei, dass die Herkunft des Bildsujets, sein medialer Kontext, wahrgenommen werden kann. Nicht der Bildgegenstand allein wird zum Thema, sondern zugleich die Möglichkeiten und Bedingungen seiner medialen Repräsentation.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Das Standardwerk eines medienkritischen Interpretationsansatzes ist Marshall McLuhans soziologische Studie *Understanding Media* (1964), das 1968 unter dem Titel *Die magischen Kanäle* auch auf Deutsch erschien. Nach McLuhan wird die Botschaft durch das übertragende Medium definiert. Konrad Lueg war die soziologische Studie McLuhans zu jener Zeit nicht bekannt; ihr Erscheinen macht jedoch deutlich, dass sich Mitte der sechziger Jahre eine medienbewusste und -kritische Haltung formierte.

#### IV.1.3. Die Bemusterung des Alltags

Dass die Farbe einen zentralen Stellenwert im künstlerischen Œuvre von Konrad Lueg einnimmt, zeichnet sich deutlich ab. Ihre Leuchtkraft und ihre Flachheit werden nochmals gesteigert in dem neuen Sujet, dem sich Konrad Lueg ab 1965 mit großer Intensität widmet: Ornamente und Muster des Alltags.



**Abb. 19** Konrad Lueg, *Frau*, 1965. Kaseintempera auf Leinwand. 200 x 145 cm. Sammlung Block, Berlin (Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

In den Bildern *Herr und Frau S.* (1965), *Onkel H.* (1965), *Mann am Tisch* (1965), *Frau* (1965, **Abb.19**) und anderen, setzt Lueg erstmalig Gummiwalzen mit Blumenornamentik ein. Er greift damit eine Anstreichtechnik auf, die in der Nachkriegszeit sehr gebräuchlich war, als man Gummiwalzen mit Mustern zum Bemalen der Wände anstelle von Tapeten benutzte. Die menschlichen Figuren, die in das Rapportverfahren eingeschrieben sind, verlieren ihre räumliche Dimension. Sie verflachen. Sie werden zu einem Teil des Ornaments ihrer Umgebung, zu einem Teil einer ästhetischen Struktur. "Alles ist Oberfläche. Das Geschwollene deutscher Innerlichkeit erscheint plattgebügelt",<sup>183</sup> kommentierte der Kritiker Thomas Wagner die Verflachung der Figuren in Konrad Luegs Bildern um 1965. Waren zunächst noch Figuren in das Ornament eingeschrieben, so verselbständigt sich das Muster zunehmend und wird sich selbst genug. Die nun entstehende Serie von Muster-Bildern mit Titeln wie *Waschlappen* (1965, **Abb.20**), *Schräge Tischdecke* (1965), *Zwei Tücher* (1965), *Zwei Lappen* (1965), *Steppdecke oder Tropenregen*

<sup>183</sup> Thomas Wagner, "Mr. C & A begräbt den Impressionismus", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. November 1999.



(1966), *Dirndl* (1966) ist die mit Abstand umfangreichste in Konrad Luegs künstlerischem Œuvre. Muster werden vergrößert und monumentalisiert, rhythmisch verschoben, übereinander gelagert und strukturiert. Lueg entdeckt Muster überall, in den massenhaft hergestellten und benutzten Alltagsartikeln wie Einwickelpapieren, Duschvorhängen, Tischdecken, Waschlappen, Handtüchern, in der Aussteuer seiner Frau. Auch der Tapetenrösselsprung ist in seinen Bildern zu finden, ein Muster, das "noch niemandem erspart blieb, der jemals zur Untermiete wohnte", wie ein Kritiker anmerkte und hinzufügte, dass in den Bildern Luegs "ein völlig neues, equilibristischen Kunstgefühl" entstünde.<sup>184</sup>



**Abb. 20** Konrad Lueg, *Waschlappen*, 1965.  
Kaseintempera auf Leinwand. 200 x 145 cm.  
Nachlass des Künstlers  
(Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

Alltägliche Gebrauchsgegenstände werden ihrem Alltagskontext entnommen, ihrer spezifischen Zweckbindung enthoben und ins Bild geholt, wo sie eingegliedert in einen ästhetischen Prozess zu Anschauungsobjekten werden. Erst im neuen Kontext der Kunst wird die Magie des Alltags offenkundig, die Schönheit der in der Konsumgesellschaft produzierten Zeichen und Bilder, derer wir im täglichen Leben nicht gewahr werden. "Vielleicht sollte man gar keine Kunst zu machen versuchen, sondern nur die Augen aufmachen und die Dinge in der eigenen Umgebung finden," mit diesen Worten plädiert Lueg 1966 für eine größere Aufmerksamkeit und Sensibilität für die visuellen Phänomene unserer Umwelt.<sup>185</sup> Mit seiner Faszination von der Schönheit der einfachen Dinge steht Konrad Lueg in seiner Zeit nicht alleine da, unter anderem hat sich auch sein amerikanischer Künstlerkollege Robert Rauschenberg dahingegen geäußert:

<sup>184</sup> Heinz Ohff, "Die Kunst des Augenzwinkerns. Neue Bilder von Konrad Lueg in der Galerie René Block", in: *Der Tagesspiegel Berlin*, 5. Februar 1966.

<sup>185</sup> Konrad Lueg in: Dieter Hülsmans, op. cit.

"Die Leute, die Dinge wie Seifenschalen oder Spiegel oder Cola-Flaschen hässlich finden, tun mir ehrlich leid. Sie sind doch tagaus, tagein von diesen Dingen umgeben und es muss sie unglücklich machen."<sup>186</sup>

#### IV.1.4. 'Ready-made-Malerei'

Konrad Lueg, so scheint es, hat sich nun ganz der Bemusterung des Alltags verschrieben. Auf diesem Terrain geht er 1966 einen konsequenten Schritt weiter, indem er nun nicht mehr Muster auf Leinwand malt, sondern vorgefundene, industriell hergestellte Plastikfolien auf Keilrahmen aufspannt [Abb.21].



**Abb. 21** Konrad Lueg, *Komposition aus 9 Flächen*, 1966.  
Verschieden gemusterte Plastikfolie auf Keilrahmen. 275 x 275 cm.  
Nachlass des Künstlers (Foto: Daniela Steinfeld, Düsseldorf).

Für die verschiedenfarbigen und verschieden gemusterten, quadratischen d-c-fix-Bilder, die Lueg aus Duschvorhängen und Tischdecken aus Polyäthylen fertigt, entwickelt er Hängeschemata, so dass die serielle "Ready-made-Malerei" auch in verschiedenen Variationen denk- und erlebbar werden kann.<sup>187</sup> Ihre Spannung beziehen diese Werke aus der paradoxen Verbindung von der mit 'Kunst' konnotierten Aufspannung auf Keilrahmen (wie eine Leinwand) und der Lapidarität des industriell massenhaft gefertigten Materials, das die Kunst wiederum entmystifiziert. Lueg löst sich nun völlig von einer künstlerischen Handschrift und vom Original, und propagiert eine absolute Wertneutralität, in der nichts privilegiert oder degradiert wird. Alles ist es wert, Eingang in die Kunst zu finden, so banal und trivial es auch sein mag.

<sup>186</sup> Robert Rauschenberg zit. n.: Rolf Gunter Dienst, *Pop Art*, Wiesbaden 1965, S. 18.

<sup>187</sup> Der Begriff der "Ready-made-Malerei" findet sich bei Thomas Wagner, op. cit.

An diesem Punkt stellt sich die Frage nach einer zeit- und gesellschaftskritischen Motivation des Künstlers, nach der reflexiven und kritischen Dimension der Pop Art und ihrer Aufnahme von bislang als kunstlos erachteten Sujets in die Kunst. Konrad Lueg hat eine gesellschaftskritische Intention seiner künstlerischen Arbeit, ebenso wie sein Freund und Kollege Gerhard Richter, stets verneint. In diesem Sinne schreibt auch Hans Strelow schon im Jahr 1966, man werde "den Stachel der Gesellschaftskritik" bei Lueg vergeblich suchen.<sup>188</sup> Dennoch ist Luegs künstlerisches Werk meines Erachtens keineswegs, wie Strelow das tut, als eine "Huldigung an das moderne Leben"<sup>189</sup> zu verstehen. Der aktuelle Zeitbezug, die künstlerische Identifikation mit den Phänomenen der Zeit und die Integration der 'Ikonographie des Außen' in das künstlerische Werk müssen nicht zwangsläufig bedeuten, dass jegliche Reflektion, jegliche augenzwinkernde, ironische Distanz aufgegeben wird.<sup>190</sup>

Auch der Kunsthistoriker Stefan Germer hat in einem Vortrag über die deutsch-amerikanische Kunstbeziehungen der Nachkriegszeit eine Akzentverschiebung des kapitalistischen Realismus im Vergleich zur amerikanischen Pop-Art ausgemacht, die er gesellschaftskritisch deutet. Während die amerikanische Pop Art am "glatten, gesichtslosen Glanz von Zeichen" interessiert sei, gehe, so Germer, "solche Glattheit und Perfektion der Produktion der kapitalistischen Realisten ab".<sup>191</sup> Diese bastlerische und keineswegs eine größtmögliche Vollkommenheit anstrebende Darstellung der Dingwelt deutet Stefan Germer als ein Zeichen eines gebrochenen Verhältnisses zum Warenfetisch, das die deutsche Pop Art im Gegensatz zur amerikanischen prägte.<sup>192</sup>

#### *IV.1.5. Vom Betrachter zum Co-Produzenten*

Um 1968 entsteht der letzte Werkkomplex Konrad Luegs, die so genannten *Schattenwände* [Abb.22]. Die *Schattenwände* funktionieren nur in abgedunkelten Räumen und unter Verwendung von Blitzanlagen. Hierfür werden große Flächen phosphoreszierender Farbe aus einiger Entfernung mit einem Blitzlicht angestrahlt. Die Farbe leuchtet und speichert die Energie, die sie anschließend langsam wieder abgibt. Befindet sich zwischen Blitz und Farbwand ein Ausstellungsbesucher, so wird er nach dem Blitz auf der

---

<sup>188</sup> Hans Strelow im Ausstellungskatalog der Einzelausstellung Konrad Luegs in der Galerie h in Hannover, 10. Juni . 2. Juli 1966, unpag.

<sup>189</sup> *ibid.*

<sup>190</sup> Der Frage nach gesellschaftskritischen Strategien im Werk Konrad Luegs wird im folgenden Kapitel anhand einer Untersuchung der Aktion *Kaffee und Kuchen* eingehend nachgegangen.

<sup>191</sup> Stefan Germer, "Luftbrücke. Überlegungen zu den deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen", in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 1999, S.75.

<sup>192</sup> *ibid.*



Farbfläche als Schattenriss sichtbar: Ein flüchtiger Moment der Bewegung wird als *frozen image* auf die farbig leuchtende Wand fixiert. Beim Aufleuchten eines neuen Blitzes verschwinden die Schatten und es können neue Silhouetten entstehen. Wenn kein neuer Blitz aufleuchtet, verschwinden die Schattenrisse langsam mit dem allmählichen Nachlassen des Leuchtens der Farbe.<sup>193</sup>



**Abb. 22** Konrad Lueg, *Ohne Titel*, 1968.  
Phosphorfarbe auf Leinwand, mit Blitzlicht.  
200 x 100 cm. Galerie Hans Mayer, Düsseldorf  
(Foto: Nachlass des Künstlers).

Die *Schattenwände* entstehen mithilfe von Licht als künstlerischem Werkzeug. In ihren Anfängen wurde die Fotografie als 'Licht-' oder 'Sonnenbildnerei' bezeichnet, und auch die *Schattenwände* stehen in der Tradition der Fotografie, insbesondere von Moholy Nagys Experimenten mit Fotogrammen in den

---

<sup>193</sup> Konrad Lueg meldet in Deutschland und Frankreich - wegen seiner Ausstellung in der Pariser Galerie Denisé Rene - für die *Schattenwände* ein Patent an unter dem Titel "Verfahren und Einrichtung zum Schaffen von Schattenriss-Abbildungen" (23. Januar 1963), das aber wenige Jahre später wegen Nicht-entrichtung der Patentgebühren wieder gelöscht wird.

zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. "die lichtempfindliche schicht - platte oder papier - ist eine tabula rasa, ein unbeschriebenes blatt, worauf man mit licht so notieren kann, wie der maler mit seinen werkzeugen: pinsel und pigment auf seiner leinwand souverän arbeitet", mit diesen Worten, die auch auf Konrad Luegs *Schattenwände* zutreffen, verglich Moholy Nagy im Jahre 1928 die Fotografie mit der Malerei.<sup>194</sup>

Das Fixieren der Silhouette, das Festhalten des Schattens, gehört zu den ältesten Dokumenten menschlich-bildnerischer Ausdrucksweise überhaupt und erzählt von einem ambivalenten Phänomen. Einerseits impliziert ein Schattenriss in seiner größtmöglichen Flächigkeit die Aufhebung des Körpers in seiner Materialität, verweist andererseits aber auch auf seine Existenz. Der Zürcher Pfarrer Johann Caspar Lavater hat sich Ende des 18. Jahrhunderts in besonders intensiver Weise mit Silhouetten und Schattenrissen (einer beliebten Technik während der Aufklärung) beschäftigt. Für Lavater war das Schattenbild eines Menschen "das schwächste, das leerste" und doch "das wahreste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann", da nach Lavater ein Schattenbild "ein unmittelbarer Abdruck der Natur" sei, wie ihn kein auch noch so geschickter Zeichner zu Papier bringen könne.<sup>195</sup>

Während Lavater den Scherenschnitt und den Schattenriss wegen ihrer Qualitäten beim Festhalten von Physiognomien des Menschen schätzte, widmet sich Konrad Lueg in seinen *Schattenwänden* der Bewegung, der Gestik, dem Ausdruck, der Veränderung des Menschen in der Zeit. Die scheinbar leere Leinwand wird zu einem Spiegel der Umwelt, sie füllt sich mit wandelnden Ereignissen, ihre Oberfläche ändert sich in kausaler Abhängigkeit von der Außenwelt. Der Einbezug des Rezipienten als aktiver Teilnehmer, als Co-Produzent des Werks, ist notwendige Voraussetzung für die Entstehung der *Schattenwände*, bei denen der Künstler lediglich die Spielanweisungen gibt wie ein Regisseur bzw. die Partitur liefert wie ein Komponist, dessen Werk sich erst in der Aufführung realisiert. Parallelen zu den Kompositions-Prinzipien in der Musik zu jener Zeit, insbesondere zu John Cage, werden deutlich. In dem Werk *4'33"* von John Cage beispielsweise sitzt ein Pianist 4 Minuten und 33 Sekunden auf der Bühne, und hebt vor und nach dem Stück die Hände, ohne dabei die Tastatur des Klaviers zu betätigen. Das eigentliche Stück besteht aus den Geräuschen des Publikums, ihrem Protest, Klatschen, Hüsteln oder Rascheln. Wie bei John Cage ist auch die Leere in Luegs Phosphorwänden, bei denen das Malen auf dem Nullpunkt angekommen ist und spezifische Inhalte relativiert sind, nur scheinbar. Sie wird gefüllt von den Menschen selbst, ihrer bloßen Anwesenheit, ihrer Körperlichkeit, ihren Posen und Bewegungen. Die traditionelle Rollenzuschreibung zwischen Künstler und Betrachter wird damit neu definiert. Das Werk ist nicht länger statisches Objekt / Bild, sondern wird zu einem prozesshaften Geschehen, das über seine visuelle Qualität

---

<sup>194</sup> Moholy Nagy, 1928, zit. n.: Andreas Haus, *Moholy Nagy. Fotos und Fotogramme*, München 1978, S. 76.

<sup>195</sup> Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bände, Winterthur und Leipzig, 1775-1778. Hier: Band 2, S. 90.

hinaus zugleich körperlich-räumliche und zeitliche Erfahrungen für den Rezipienten bereithält. Damit erfüllt sie die Kriterien, die Oskar Bätschmann in seinem Buch *Ausstellungskünstler* aus dem Jahr 1997 der Erfahrungsgestaltung von Installationen zugeschrieben hat.<sup>196</sup> Im Unterschied zu Kunstwerken statischen, unveränderlichen Charakters dominiert bei den *Schattenwänden* Konrad Luegs das Ereignis- und Prozesshafte des Werks. Sie definieren sich als "Synthese von Ereignis und Werk, von Präsenz und Repräsentation, von Immaterialität und Materialität."<sup>197</sup> Werke, die sich in diesem Zwischenbereich von ephemerer Performance und statischer Installation verorten, werden heute unter dem Begriff der 'performativen Installation' zusammengefasst.<sup>198</sup> Oder, um sich Harold Rosenbergs Äußerung über Jackson Pollocks *Action-Paintings* der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre anzuschließen: "What was to go on the canvas was not a picture but an event. [...] The new painting has broken down every distinction between art and life."<sup>199</sup>

Lueg nutzt die Tradition der Kunstform Silhouette für seine spielerischen ästhetischen Experimente in der Konstellation Werk-Betrachter-Raum, bei denen der Künstler lediglich die Spielanleitung bestimmt bzw. die Versuchsanordnung vorgibt. Ohne die Teilnahme und Interaktion der Ausstellungsbesucher ist das Werk unvollständig. Insofern unterscheiden sich die Werke Luegs, trotz mancher Parallelen, von den *Anthropometries of the Blue Period* (1958-60) von Yves Klein, bei denen sich mit blauer Farbe beschmierte nackte Modelle vor dem Publikum auf einer am Boden liegenden Leinwand wälzten und so den Pinsel des Malers ersetzten [Abb.23].

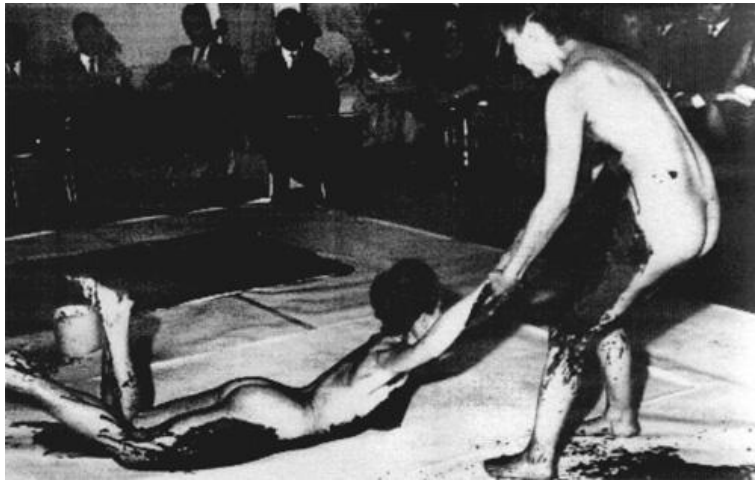
---

<sup>196</sup> "Erfahrungsgestaltung ist auf die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen oder Objekten gerichtet, die das Publikum von Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozess der Erfahrung auslösen. [...] In der Geschichte des Ausstellungskünstlers stellt der Erfahrungsgestalter eine neue Variante dar." Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 232-234.

<sup>197</sup> Angelika Nollert in: Diess. (Hg.), *Performative Installation*, Kat. Museum Ludwig Köln u.a. 2003, S. 6.

<sup>198</sup> Die Bezeichnung "performative Installation" ist relativ neu, wird aber retrospektiv auch auf ältere Werke angewandt. In der gleichnamigen Publikation fasst Angelika Nollert "künstlerische, objekthafte Werke mit Ereignischarakter" unter dieser Bezeichnung zusammen. Vgl. Angelika Nollert (Hg.), op. cit., S. 6. Dorothea v. Hantelmann situiert ein performatives Kunstwerk in der Nähe zum Theater, indem sie es als ein "situationales und daher aufführungsähnliches Geschehen" umschreibt, dessen Bedeutung "sich im unaufhörlichen Oszillieren zwischen Gegenwart und Vergangenheit, An- und Abwesenheit, Bewußtsein und Erinnerung" konstituiert. Vgl. Dorothea Hantelmann, "Showing Art Performing Politics. Zum Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik", in: *I promise it's political. Performativität in der Kunst*, Kat. Theater der Welt und Museum Ludwig Köln 2002, S. 12-30 (hier S. 14 und 24).

<sup>199</sup> Harold Rosenberg, "The American Action Painter", in: *Art News* 51, Dez. 1952, S. 22-23.



**Abb. 23** Yves Klein, *Anthropometrie*-Vorführung in der Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 9. März 1960. (Foto: Yves Klein Archives, Paris).

Die Umwandlung des Rezipienten vom 'teilnahmslosen Betrachter' zu einem integralen Bestandteil des Werks, die bei Lueg deutlich wird, ist eher in den weißen Gemälden Robert Rauschenbergs zu finden, die er 1953 in der Stable Gallery in New York ausstellte und bei denen der Ausstellungsbesucher beim Betrachten der Bilder seine Schatten auf die weißen Bildflächen warf und damit zu einem Teil des Bildes wurde.

Konrad Lueg beteiligt sich mit seinen *Schattenwänden* an vielen Gruppenausstellungen im In- und Ausland, darunter auch an der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung *12 Environments* in der Kunsthalle Bern, *Kunst als Spiel - Spiel als Kunst* in der Kunsthalle Recklinghausen oder *Science Fiction* im Kunstverein und in der Kunsthalle in Düsseldorf. Auch bei seiner ersten und zugleich letzten Einzelausstellung in der bekannten Pariser Galerie von Denise René im Jahr 1968 werden die *Schattenwände* gezeigt. Die Ausstellung bei Denise René soll Luegs letzte Einzelausstellung werden, die der Präsentation neuer Werke gewidmet ist: Als die *Schattenwände* entstehen, hat sich Konrad Lueg schon seinem neuen Tätigkeitsbereich zugewandt und widmet sich der Vermittlung von Werken anderer Künstler in seinem Düsseldorfer Raum *Ausstellungen bei Konrad Fischer*. Mit den *Schattenwänden* beendet Konrad Lueg seine nur kurze, aber keinesfalls erfolglose Laufbahn als Künstler.

#### IV.2. Das Ausstellen als Kunstform

Nach dem Überblick über das malerische Werk soll im folgenden Kapitel die Aktion *Kaffee und Kuchen* von Konrad Lueg aus dem Jahre 1966 genauer analysiert werden. Im Kontext des vorliegenden Untersuchungsvorhabens soll diese Aktion als ein Beispiel für eine Ausstellung des Künstlers dienen. Obwohl Luegs Laufbahn als Künstler von einer regen Ausstellungsaktivität geprägt war, geht es im Folgenden nicht um die Ausstellung als Mittel bloßer, öffentlicher 'Zurschau-Stellung' von Werken, sondern um die Ausstellung als ein eigenständiges Gestaltungsmittel, das dem Künstler die Möglichkeit eröffnet, in besonderer Weise mit dem Kunstwerk im Raum zu experimentieren und die Beziehung von Kunstwerk und Betrachter zu thematisieren. Konrad Lueg hat die Ausstellung als Kunstform während seiner Tätigkeit als Künstler meines Erachtens zweimal ganz dezidiert genutzt: In der berühmt gewordenen Aktion *Leben mit Pop - Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, die er gemeinsam mit Gerhard Richter am 11. Oktober 1963 im Möbelhaus Berges in Düsseldorf veranstaltete [Abb.3 a -d] und die heute zu den exemplarischen Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts zählt,<sup>200</sup> und in der Aktion *Kaffee und Kuchen* als Teil der einwöchigen Veranstaltungsreihe *Hommage an Schmela* am 11. Dezember 1966. Die Aktion im Möbelhaus Berges wurde in einem früheren Kapitel der vorliegenden Arbeit genauer beschrieben und mögliche Interpretationsweisen aufgezeigt.<sup>201</sup> Dabei konnte gezeigt werden, dass Konrad Lueg und Gerhard Richter ihre gemeinsame Ausstellung im Möbelhaus Berges als künstlerische Reflexion und parodistischen Kommentar über den Akt des Ausstellens selbst genutzt und verstanden haben.

Im Folgenden werde ich mich auf die Analyse der Aktion *Kaffee und Kuchen* beschränken. Dies hat mehrere Gründe: Zum einen sind die beiden Aktionen in ihren Kernaussagen zwar nicht identisch, so doch wesensverwandt, wie noch zu zeigen ist. Zum anderen hat *Leben mit Pop* mehrfach in die Fachliteratur Eingang gefunden,<sup>202</sup> wogegen sich bei *Kaffee und Kuchen* ein bislang unbearbeitetes Feld eröffnet.<sup>203</sup> Ausschlaggebend für meine Entscheidung, mich an dieser Stelle auf die Aktion *Kaffee und Kuchen* und nicht auf *Leben mit Pop* zu konzentrieren, ist letztlich die unterschiedliche Beziehung des Betrachters zum Kunstwerk, die in den beiden Aktionen zum Ausdruck kommt. *Leben mit Pop* versteht den

---

<sup>200</sup> Vgl. Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main / Leipzig, 1991.

<sup>201</sup> Vgl. Kap. II.3.

<sup>202</sup> Vgl. Hans Strelow, "Leben mit Pop - Demonstration für den kapitalistischen Realismus von Konrad Lueg und Gerhard Richter, Düsseldorf 1963" in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.), op. cit., S. 166-171; Susanne Küper, *Konrad Lueg und Gerhard Richter: Leben mit Pop - Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, Sonderdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band LIII, Köln 1992; Thomas Kellein, "Leben mit Pop" in: Kat. *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, op. cit., S. 15-21; Dietmar Elger, op. cit., S. 82-90.

<sup>203</sup> Eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Aktion liegt bislang nicht vor. Die Kunsthistorikerin Barbara Hess ist meines Wissens die Einzige, die in ihrer Rezension der posthumen Ausstellung von Konrad Lueg in der Kunsthalle Bielefeld zumindest in wenigen Sätzen auf die Bedeutung der Aktion von *Kaffee und Kuchen* eingegangen ist. Vgl. Barbara Hess, "Wer war Konrad Fischer", in: *Texte zur Kunst*, März 2000, S. 297-302.

Ausstellungsbesucher als Betrachter, der zwar an der Aktion teilhaben kann, streng genommen aber nicht integraler Bestandteil des Werks ist.<sup>204</sup> Bei *Kaffee und Kuchen* ist der partizipatorische Charakter des Werks stärker betont; diese Aktion setzt den Rezipienten als konstituierendes Element voraus.

#### IV.2.1. *Hommage an Schmela. Kaffee und Kuchen, 11. Dezember 1966*



**Abb. 24 a** Konrad Lueg, *Kaffee und Kuchen*, Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf, am Sonntag, 11. Dezember 1966. Hier: Vor der Galerie Schmela, Hunsrückstraße 16: Marianne Brüning und Kinder, Dorothee Fischer und Konrad Lueg (Foto: Reiner Ruthenbeck, Ratingen).

Als die Galerie Alfred Schmela ihr städtisches Domizil in der Hunsrückstraße 16-18 in Düsseldorf nach fast 10-jähriger Galerietätigkeit Ende 1966 räumen muss,<sup>205</sup> organisieren einige, zum inneren Kreis der Galerie zählende Künstler eine einwöchige Veranstaltungsreihe mit dem Titel *Hommage an Schmela*. In der Woche von Freitag, dem 9. Dezember bis Donnerstag, dem 15. Dezember 1966 finden jeden Tag Ausstellungen, Filmvorführungen oder Aktionen von jeweils einem Künstler statt. Konrad Lueg, von dem die Idee zu der Veranstaltungsreihe stammt,<sup>206</sup> ist selbst einer der ausrichtenden Künstler: Am Sonntagnachmittag, den 11. Dezember 1966, lädt er ab 16 Uhr zu *Kaffee und Kuchen* in die Hunsrückstraße ein [Abb.24 a-c]. Den Anfang von *Hommage an Schmela* macht der ZERO-Künstler

<sup>204</sup> Vgl. Kap. II.3.

<sup>205</sup> In den folgenden Jahren wird Alfred Schmela Ausstellungen seiner Galerie in seiner Privatwohnung am Luegplatz fortführen, bis nach längerer Bauphase im September 1971 das Galeriehaus fertiggestellt ist, das Schmela von dem holländischen Architekten Aldo van Eyck in der Mutter-Ey-Straße, direkt hinter der Kunsthalle Düsseldorf, bauen ließ.

<sup>206</sup> Dorothee Fischer im Gespräch mit der Verfasserin im Januar 2004.

Otto Piene, der in einem Lichtbildervortrag den Lebensweg des Galeristen von seiner Geburt bis zur Gegenwart vorstellt und kommentiert (*Schmela-Regenbogen*); Sigmar Polke zeigt in einer Ausstellung unter anderem *Flamingo*-Bilder und kleinere Objekte in Vitrinen; der englische Künstler John Latham präsentiert im Galerieraum eine Kinderwiege voller Bücher, die er vorher mit einer Bandsäge bearbeitet hat und die die Ausstellungsbesucher mit nach Hause nehmen dürfen; Gerhard Richter ist mit einer Film- und Ausstellungsveranstaltung unter dem Titel *Volker Bradtke* vertreten; Heinz Mack lässt 1000 Kerzen im Galerieraum zu Ehren von Alfred Schmela brennen (*Hommage à Georges de La Tour*). Mit der Aktion *Manresa* beschließt Joseph Beuys in Zusammenarbeit mit dem dänischen Künstler Bjørn Nørgaard am Abend des 15. Dezember 1966 die bunte Abschiedsreihe.



**Abb. 24 b** In der Galerie. Rechts (mit Brille): Konrad Lueg (Foto: Reiner Ruthenbeck, Ratingen)

Für seine Einladung zum sonntäglichen *Kaffee und Kuchen* verwandelt Konrad Lueg den kleinen, neutralen Galerieraum in ein kleinbürgerliches Wohnzimmer [Abb.24 b]. Die Galeriewände bearbeitet er mit den in der Nachkriegszeit gebräuchlichen Gummiwalzen mit Blumenornamentik, die er zu jener Zeit auch in einigen Bildern auf Leinwand, wie beispielsweise in *Herr und Frau S.* (1965) und *Onkel H.* (1965, Abb.1) einsetzt. An der Stirnseite des Galerieraumes, am Ende der Kaffeetafel, hängt ein Porträt, das Gerhard Richter von Alfred Schmela im Jahre 1964 in Öl auf Leinwand anfertigte. Die vier übrigen ausgestellten Bilder stammen von Konrad Lueg. An einer Längswand befindet sich ein großes Seerosen-Bild, an der entgegengesetzten Wand hängen drei kleinere Bilder. Wie die Schwarz-Weiß-Fotografien vermuten lassen, die der Künstler Reiner Ruthenbeck und der Fotograf Walther Vogel als einzige, noch existierende

Dokumentation der Aktion aufnahmen,<sup>207</sup> tragen zwei querformatige Bilder Unterwasser-Motive mit Fischen und Wasserpflanzen, ein etwas größeres, quadratisches Format ein Blumenmuster. Alle vier Bilder sind im Kontext eines Werkkomplexes entstanden, bei dem Lueg auf industriell hergestellte Plastikfolien für Duschvorhänge, Tischdecken und ähnliches zurückgreift, die er unbearbeitet auf Keilrahmen aufspannt.<sup>208</sup> Im Rahmen der Aktion *Kaffee und Kuchen* verlieren die mit Kunststoff-Folie bespannten Keilrahmen ihren Status als Tafelbilder. Sie sind nicht länger 'autonome' Kunstwerke, sondern dekorative Elemente einer Raumgestaltung und Hintergrund für ein soziales Ereignis.<sup>209</sup>

Wie der Titel der Aktion schon sagt, gibt es am Nachmittag des 11. Dezember 1966 Kaffee und selbstgebackenen bzw. gekauften Kuchen aller Art. Die lange Tafel, an der etwa 20-25 Personen Platz finden, ist mit ornamentalem Geschirr und einer weißen Tischdecke gedeckt und mit Blumen dekoriert. Obwohl *Kaffee und Kuchen* an einem Adventssonntag stattfindet, ist die Tafel nicht weihnachtlich geschmückt, sondern wirkt eher zeitlos-festlich. Auch die Gäste sind adrett und festlich gekleidet und fügen sich nahtlos in die wohlvertraute Szenerie eines sonntäglichen Familienfests, an dem man zusammenkommt, gemeinsam isst und sich unterhält. Die zentrale Position des mit Blumen geschmückten Bildnisses von Alfred Schmela an der Stirnseite der Kaffeetafel lässt keinen Zweifel aufkommen: Heute wird das 'Familienoberhaupt', Alfred Schmela, gefeiert. Ihm zu Ehren erscheinen die Mitglieder der Familie. "Vater Rhein", wie Alfred Schmela auch genannt wird, ist eine Autorität und Mitte der sechziger Jahre das unumstrittene Oberhaupt der Düsseldorfer Kunstszene.<sup>210</sup> Es ist kein übliches Laufpublikum, das sich an einem Sonntagnachmittag in der Galerie einfindet, sondern Gäste, die zum überwiegenden Teil als Künstler, Galeristen oder Sammler zur Düsseldorfer Kunstszene gehören und Alfred Schmela beruflich, familiär oder freundschaftlich verbunden sind. Die Fotografien von Reiner Ruthenbeck und Walther Vogel zeigen ein wechselndes Publikum von ca. 30 bis 40 Personen, die an dem Kaffeekränzchen teilnehmen. Da Ruthenbeck und Vogel die Aktion nicht kontinuierlich, sondern eher punktuell fotografisch dokumentierten, können wir davon ausgehen, dass insgesamt ca. 50-80 Personen an diesem Nachmittag in der Galerie anwesend waren. Neben Alfred Schmela selbst, seiner Frau Monika und ihren Töchtern Ulrike und Franziska können heute noch folgende Personen als Gäste der Aktion identifiziert werden: Eva und Joseph Beuys mit ihren Kindern Jessica und Wenzel, Peter und Marianne Brünig mit ihren Kindern, Volker Bradtke, Tita Giese, das Sammlerehepaar Gustav Adolf und Stella Baum, die zu jener Zeit noch unbekannte Tänzerin Pina Bausch aus Wuppertal, Ehepaar Köster, John Latham, Margret Mack, Kiki Meier-Hahn, Bim und

---

<sup>207</sup> Die vier Bilder von Konrad Lueg, die während der Aktion zu sehen waren, sind aufgrund 'fehlender Identifizierbarkeit' nicht im Werkverzeichnis enthalten. Auf Vorsatz- und Endpapier des Ausstellungskatalogs *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg* (1999), welches auch das Werkverzeichnis enthält, sind die Fotografien von Reiner Ruthenbeck abgedruckt, die er von *Kaffee und Kuchen* aufnahm. Vgl. auch: Reiner Ruthenbeck, *Fotografie 1956-1976*, op. cit., S. 152-157. Karl Ruhrberg (Hg.), *Alfred Schmela*, op. cit., S. 60 und 61 (mit Fotografien von Walther Vogel).

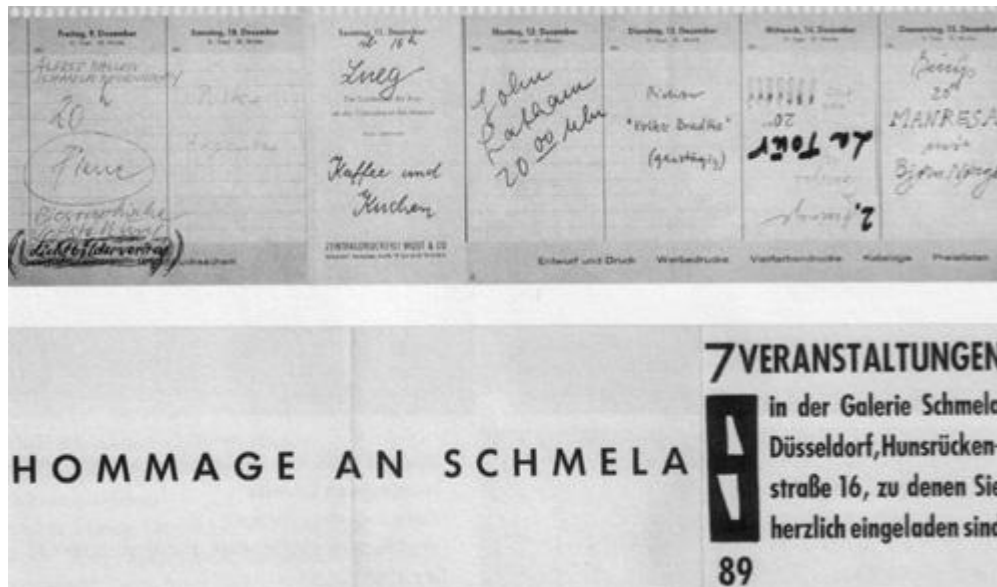
<sup>208</sup> Vgl. Kap. IV.1.4.

<sup>209</sup> Vgl. Barbara Hess, "Wer war Konrad Fischer", op. cit., S. 299.

<sup>210</sup> Vgl. Kap. III.3.



Hans-Joachim Reinert, Dr. Knobloch, Reiner Ruthenbeck, Günther Stockhausen, Herr Kreiterling, Kurt Linck, Jürgen LIT Fischer, Werner Raeune, Gerhard Richter, Ingrid Schubert, Familie Uecker, Walther Vogel und andere. Auch Konrad Lueg selbst mischt sich, zusammen mit seiner Frau Dorothee und seiner Schwester Erika, unter die Gäste.



**Abb. 24 c** Einladungskarte zur Ausstellung *Hommage an Schmela* in Form eines gefalteten Wochenkalenders (Archiv Fischer, Düsseldorf)

Die an der Veranstaltung *Hommage an Schmela* beteiligten Künstler haben ihre geplanten Aktionen, Ausstellungen und Filmvorführungen in einen Wochenkalender eingetragen, der zugleich als Einladungskarte der Veranstaltungsreihe dient [Abb. 24 c]. Konrad Lueg hat handschriftlich seinen Namen sowie Uhrzeit und Titel seiner Aktion für Sonntag, den 11. Dezember 1966 vermerkt und einen Kalenderspruch der Zentraldruckerei Wust & Co aus Düsseldorf eingeklebt, auf dem zu lesen ist: "Die Garderobe der Frau ist die Visitenkarte des Mannes. Franz. Sprichwort". Dem Motto der Veranstaltung gemäß erscheint seine Frau Dorothee zu *Kaffee und Kuchen* mit aufgestecktem Haar adrett und etwas bieder gekleidet im hochgeschlossenen Kleid mit blickdichten Strümpfen. Die Fotografien von Ruthenbeck und Vogel zeigen sie meist stehend und nicht, wie ihr Mann und andere Gäste, entspannt am Tisch sitzend. Sie umsorgt die Gäste, reicht ihnen Kuchen und trägt benutztes Geschirr ab.

Trotz aller Stimmigkeit einer heilen Welt, in der die Mitglieder einer Familie ihr Familienoberhaupt feiern, sollte nicht vergessen werden, dass diese Veranstaltung das öffentliche Ausstellungsprojekt eines Künstlers ist und dass sie in einer Galerie stattfindet, die zu den Avantgarde-Galerien ihrer Zeit zählt und ihre innovative Tätigkeit mit einer Ausstellung des französischen Künstlers Yves Klein begann. Yves Klein war nicht mehr nur Maler, sondern auch Regisseur und vor allem ein Meister der Inszenierung. Lueg, der an der

Düsseldorfer Akademie auch Bühnenbildnerei bei Theo Otto studierte, konzipierte mit den Blümchentapeten und mit den d-c-fix-Bildern an den Wänden ein *Environment*,<sup>211</sup> das gleichsam die Bühne einer Inszenierung bildet, an der auch der Künstler selbst teilnimmt und sich zugleich (selbst-) ironisch distanziert. Die Künstlichkeit der Einrichtung, ihre harmlose und dekorativ-ornamentale Oberflächlichkeit, der kleinbürgerliche Mief, der aus allen Ritzen dringt - dies alles lässt die heile Welt unwirklich und doppelbödig erscheinen. In Analogie zu den Unterwasser-Bildern an den Wänden gibt das große Galeriefenster von der Straße her den Blick frei auf die Spezies Mensch, die nun, Fischen in einem Aquarium ähnlich, seltsam fremd und rätselhaft erscheint [Abb.24 d].



**Abb. 24 d** Blick von der Straße in die Galerie. Hinten: Alfred Schmela vor dem Porträt Alfred Schmela von Gerhard Richter. (Foto: Reiner Ruthenbeck, Ratingen)

Allan Kaprows Forderung, "the line between art and life should be kept as fluid and perhaps as indistinct as possible",<sup>212</sup> hat Konrad Lueg mit seiner Aktion *Kaffee und Kuchen* bestens erfüllt. Kunst und Leben gehen ineinander über und bilden eine Einheit. So scheint es zunächst. Luegs Affirmation des Lebens in der Kunst beinhaltet jedoch auch ein subversives, reflexives und kritisches Moment. Durch minimale künstlerische Eingriffe schafft Lueg wirkungsvoll und nachhaltig Distanz: durch den Kunstgriff der

<sup>211</sup> Unter dem Begriff 'Environment' (engl. = Umgebung) versteht man eine künstlerisch inszenierte Raumgestaltung, die einen geschlossenen und illusionistischen Eindruck favorisiert. Vor allem in der Pop Art, in der eine Verbindung zwischen Alltagskultur, Kunst, Design und Architektur gesucht wurde, entstanden wichtige Environments, wie bsp. von George Segal, Edward Kienholz, Claes Oldenburg.

<sup>212</sup> Zit. n.: *Outside the Frame. Performance and the Object*. Kat. Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland 1994, S. 154.

Übertreibung und durch die Strategie der temporalen Verschiebung, der Ungleichzeitigkeit von künstlerischer Aktion und gesellschaftlicher Realität. Man darf trotz unserer heutigen, zwangsläufig retrospektiven Sicht die zeitgeschichtlichen Bedingungen nicht aus den Augen verlieren, unter denen die Aktion *Kaffee und Kuchen* stattfindet. Man schreibt das Ende des Jahres 1966. Es ist eine Zeit, in der weltweit politische Krisen und ideologische Kämpfe zu kulminieren beginnen - und zugleich der Beginn einer revolutionären Aufbruchstimmung einer jungen, kritischen Generation, die später unter dem Begriff der '68er Bewegung' zusammengefasst werden wird. Vor diesem Hintergrund lässt Konrad Lueg die Welt des Kleinbürgers, sein biedermeierliches Idyll des trauten Heims und seine "apolitische Normalität" aufscheinen.<sup>213</sup> In einer Zeit, in der sich die Kunst als Teil einer Avantgarde versteht, ihren aufklärerischen, bewusstseinserweiternden Anspruch durch Angriffe auf gesellschaftliche Toleranzgrenzen einzulösen versucht und Provokation, Verunsicherung, Schock und Beleidigung als probate Mittel ansieht, um die Gesellschaft wachzurütteln,<sup>214</sup> bleibt Konrad Lueg mit seinem deutschen Pendant des britischen *Five O'Clock Tea* brav innerhalb der bürgerlichen Konventionen und demonstriert die von seiner eigenen Generation heftig kritisierten so genannten 'Sekundärtugenden' der Nachkriegszeit wie Wohlerzogenheit, ordentliche Kleidung und Höflichkeit. In einer Zeit, in der die Generation der Nachgeborenen die Mentalität der Verdrängung und des Ungeschehenmachens ihrer Elterngeneration nicht mehr länger hinnehmen möchte, postuliert Lueg konservative Wertvorstellungen von familiärem Zusammenhalt und Harmonie. In einer Zeit, in der Frauen für Gleichberechtigung und Emanzipation auf die Straße gehen und sich für die Durchsetzung ihrer Ziele in der Frauenbewegung zusammenschließen, setzt Lueg auf patriarchalisch-autoritäre Gesellschaftsstrukturen, in denen der Mann das Oberhaupt der Familie bildet und in denen der Frau lediglich dienende (als Kellnerin) oder schmückende Funktion (als 'Visitenkarte' des Mannes) zukommt.

Die Reihe der Antagonismen ließe sich fortsetzen. Es wird deutlich: Die Aktion *Kaffee und Kuchen* findet zwar Ende 1966 statt, scheint aber zeitgeschichtlich nicht in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, einer politisch orientierten, gesellschaftskritischen Zeit, verankert zu sein. Sie wirkt vielmehr wie ein Relikt der

---

<sup>213</sup> Berthold Franke schreibt in seiner soziologischen Studie über den Kleinbürger: "Sein Zuhause ist aber in Wirklichkeit das Reich der apolitischen Normalität. Dort findet der Kleinbürger Unterstand in Zeiten relativer Ruhe und Schutz vor der Politik, die doch nur ein 'schmutziges Geschäft' ist. In der gepflegten Privatheit von Familie, Haus und Garten, wie sie das biedermeierliche Idyll als statischen Gegenentwurf zum bedrohlichen Gewühl des modernen Massenzeitalters bietet, fristet der Kleinbürger ein sich dezidiert unpolitisch gebendes Leben - solange man ihn in Ruhe läßt. Nicht einer Partei gilt sein Engagement, sondern dem Verein. Nicht gegeneinander, miteinander heißt es hier [...]". Berthold Franke, *Die Kleinbürger. Begriff, Ideologie, Politik*, Diss., Frankfurt/New York, 1988, S. 214 - 215.

<sup>214</sup> Es lassen sich viele Beispiele in den Künsten der sechziger Jahre anführen, bei denen das Publikum verunsichert oder provoziert wurde: Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* erschien im Jahre 1966; Sigmar Polke stellte sein berühmtes *Schimpfuch* her; Wolf Vostell ließ bei seinem Happening *you* die Teilnehmer durch einen provisorischen Korridor treiben und forderte sie anschließend auf, sich in einen leeren Swimmingpool -wie in ein Massengrab- zu legen. Weitere Beispiele finden sich in dem Beitrag von Antje Graevenitz, "Über Grenzen. Zu einem Hauptthema der Performance- und Concept Art", in: *Brennpunkt Düsseldorf 2*, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 1991, S. 46-55.

konservativen und repressiven Gesellschaft, wie sie beispielsweise in der Nachkriegszeit zu finden war - einer Zeit also, in der sich auch die Tapetenrollen, die Lueg für *Kaffee und Kuchen* verwendet, großer Beliebtheit erfreuen. Mit Hilfe des Kunstgriffs der temporalen Verschiebung, das heißt der Ungleichzeitigkeit von künstlerischer Aktion und ihrer zeitgeschichtlichen Realität, wirft Konrad Lueg die Frage auf, ob die "Kultur der Normalität",<sup>215</sup> wie es in Berthold Frankes Studie zum Kleinbürgertum heißt, nur eine Zeiterscheinung ist oder eben gerade nicht an eine bestimmte Gesellschaft und ihre Zeit gebunden ist. Niemand, so scheint es, ist davor gefeit - auch nicht ein Avantgarde-Künstler oder ein Avantgarde-Galerist. In gewollter Harmlosigkeit wird hier das bürgerliche Kaffeekränzchen zu einer Parodie auf den Mythos der künstlerischen Bohème und ihres angeblich exzessiven Lebenswandels. Dass die "Kultur der Normalität" letztlich nur ein "aus Verdrängung gewonnener Schein einer Normalität" ist,<sup>216</sup> offenbart sich auch in der Aktion *Kaffee und Kuchen* in bitterer Weise: An dem Kaffeekränzchen in der Galerie Schmela nimmt auch Ingrid Schubert teil, eine Medizinstudentin, die nur knapp drei Jahre später als RAF-Terroristin in die bundesrepublikanische Geschichtsschreibung eingehen wird.<sup>217</sup>

Die Aktion *Kaffee und Kuchen* als eine Parodie auf eine kleinbürgerliche, heile Welt und ihre regressive, unpolitische und spießige Gesinnung zu interpretieren, legt auch die eintägige Ausstellung mit dem Titel *Volker Bradtke* von Gerhard Richter nahe, die zwei Tage nach Konrad Luegs Beitrag in der Galerie Schmela stattfindet. Gerhard Richter präsentiert auf der von Konrad Lueg übernommenen Blümchentapete Gemälde und einen Film über einen jungen Mann namens Volker Bradtke, der Mitte der sechziger Jahre nach Abschluss des Gymnasiums die Nähe zu Künstlern suchte und bei allen Ausstellungseröffnungen in Düsseldorf auftauchte. "Wir kannten die Eltern gut. Das waren wirklich die Säulenheiligen des Spießertums. Unheimlich herzliche Leute, aber das war nicht auszuhalten. Das hat den Gerhard fasziniert, diese Banalität des Seins und die absolute Künstlichkeit dieser Wohnungseinrichtung", erläutert Günther Uecker die familiären Hintergründe von Volker Bradtke und Richters Interesse an dieser Figur.<sup>218</sup> Dass Konrad Lueg das Gemälde Richters von Alfred Schmela in seine eigene Aktion *Kaffee und Kuchen* integrierte, Richter wiederum die Blümchentapete von Lueg für die Präsentation seiner *Volker Bradtke*-Ausstellung nutzte, sind weitere Indizien dafür, dass die beiden Künstler ihre Beiträge zu *Hommage an Schmela* als wesensverwandt angesehen haben. Auch ihre gemeinsame Demonstration *Leben mit Pop - eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* im Möbelhaus Berges im Jahr 1963 widmete sich der

---

<sup>215</sup> Berthold Franke, op. cit., S. 215.

<sup>216</sup> *ibid.*

<sup>217</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Jürgen LIT Fischer, bei dem Ingrid Schubert zu jener Zeit in Düsseldorf wohnte und der selbst auch bei Luegs Aktion in der Galerie Schmela anwesend war. Ingrid Schubert (geb. 1944) war am 14. Mai 1970 an der gewaltsamen Befreiung von Andreas Baader aus dem Dahlemer *Deutschen Zentralinstitut für Soziale Fragen* beteiligt. Sie wurde wenige Wochen später verhaftet und zu 13 Jahren Haft verurteilt. Schubert nahm sich am 13. November 1977, im Alter von 33 Jahren, im Münchner Gefängnis Stadelheim das Leben. Vgl. Stefan Aust, *Der Baader Meinhof Komplex*, München 1989, S. 12 f.

<sup>218</sup> Günther Uecker, zit. n.: Dietmar Elger, op. cit., S. 148.

Darstellung einer kleinbürgerlichen, banalen Lebenswelt, in der die gesellschaftspolitische Realität als Störung eines häuslichen Idylls empfunden wird.



**Abb. 25** Gerhard Richter, *Volker Bradtke*, 13. Dezember 1966: Gerhard Richter mit Volker Bradtke in der Ausstellung (Foto: Reiner Ruthenbeck, Ratingen)

Während Gerhard Richter den jungen Volker Bradtke als Personifizierung einer spießigen Gesinnung ausstellt und gleichsam vorführt [Abb.25], ist Konrad Luegs Kaffeekränzchen auf den ersten Blick banaler, lebensnäher und doch radikaler, weil Lueg nicht andere denunziert, sondern sich selbst und seine Freunde im Kunstbetrieb mit einschließt: *Kaffee und Kuchen* ist ein soziales und partizipatorisches Ereignis, in welches das Publikum einbezogen ist. Es ist eine (verführerische) Einladung, die kulturell eingetübte passive Betrachterhaltung aufzugeben, selbst zu einem Bestandteil des Werks (und damit auch zum Gegenstand der eigenen Beobachtung) zu werden.<sup>219</sup> Die künstlerische Arbeit ist demnach nicht mehr als geschlossenes "Werk", sondern im Sinne von Roland Barthes als offene Struktur, als "Text" zu begreifen.<sup>220</sup> In diesem offenen Werkbegriff spiegelt sich das Bestreben, den Abstand zwischen Produzent und Betrachter zu verringern, den Autorbegriff zu erweitern und die Barrieren zwischen Kunst und Leben einzureißen<sup>221</sup> - jene Ziele also, die zu erreichen sich vor allem die Fluxus- und Happeningbewegung in den sechziger

<sup>219</sup> Im Gegensatz zur Rezeptionsästhetik, derzufolge in den Worten des Kunsthistorikers Wolfgang Kemp, "der Betrachter im Bild" ist, beteiligt sich der Rezipient bei einem Werk mit partizipatorischem Charakter aktiv an der Entstehung des Werks.

<sup>220</sup> Roland Barthes, "Vom Werk zum Text", in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), 2. Band, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1161-1166.

<sup>221</sup> Zum Aspekt der 'Partizipation' vgl. auch: Astrid Wege, "Partizipation", in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 236-245.

Jahren auf die Fahne geschrieben hatte. In diesem Sinne hat auch Konrad Lueg selbst seine Aktion *Kaffee und Kuchen* als "Tageshappening" bezeichnet, das sich in "der hohen Zeit des Happening" ereignete.<sup>222</sup>

Konrad Lueg greift in seiner Aktion Elemente des Happenings (der Besucher als Teilnehmer) und der Pop Art (Bezug zum Alltag, Innenraumgestaltung) auf und nimmt Aspekte der so genannten *Eat Art* vorweg. *Eat Art* ist ein Begriff, den der in den sechziger Jahren in Düsseldorf lebende Künstler Daniel Spoerri, mit dem Lueg persönlich bekannt war, 1968 für seine künstlerische Arbeit mit Lebensmitteln prägte. Seit 1960 arbeitete Spoerri an so genannten Fallenbildern, in welchen er alltägliche Gegenstände, insbesondere Reste von Tischmahlzeiten, in ihrer zufälligen Anordnung auf ihrer Unterlage befestigte und das Resultat als Bild vertikal an die Wand hängte. Es existiert auch ein Fallenbild, das Spoerri mit den Farbtöpfen von Phosphorfarbe, die Lueg zur Herstellung seiner *Schattenwände* einsetzte, gefertigt hat. Neben seiner Arbeit an diesen Tableaux gründete Spoerri im Juni 1968 ein so genanntes Spoerri-Restaurant in der Düsseldorfer Altstadt. Schon in den vorangegangenen Jahren hatte Spoerri die Phänomene der Essenzubereitung und des gemeinsamen Verzehrs als existentielle, kommunikative Vorgänge und kulturelle Ereignisse thematisiert, wie beispielsweise 1963 und 1965, als er die Ausstellungsräume der *Galerie J* in Paris bzw. der *City Galerie* in Zürich in temporäre Restaurants zur Veranstaltung thematischer Bankette verwandelte.<sup>223</sup> Die künstlerische Auseinandersetzung mit Nahrungsmitteln und mit der sozialen Praxis des gemeinschaftlichen Mahls ist keinesfalls ein Phänomen der Kunst der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, sondern zieht sich durch die gesamte Geschichte der Kunst. Sie erfuhr aber in den sechziger Jahren in der Pop Art und ihrer Hinwendung zu Phänomenen der Alltagskultur, in der Fluxus-Bewegung um Dieter Roth, Allan Kaprow, Joseph Beuys und anderen, im Wiener Aktionismus um Hermann Nitsch und Otto Muehl, wie auch in der *Eat Art* eines Daniel Spoerri gleichsam eine Renaissance.

Bei aller Lebensnähe und Banalität erweist sich Konrad Luegs Aktion *Kaffee und Kuchen* bei genauerer Betrachtung als komplexes Gebilde, das vielfache Bezüge zur Geschichte der Kunst, zu Phänomenen des Alltags, zu gesellschaftlichen Konventionen und persönlichen Vorlieben aufweist. Kunst und Leben, Verführung und Täuschung, sinnlichen Genuss und aufklärerische Elemente, Affirmation und Ironie sucht diese künstlerische Aktion in sich zu vereinen. Sie erzählt zugleich von einer ambivalenten Haltung des Künstlers: Bei aller (selbst-)ironischen Distanz durch die Kunstgriffe der Übertreibung und der temporalen Verschiebung verliert Lueg keineswegs die geselligen und kommunikativen Facetten aus den Augen, welche die deutsche bürgerliche Tradition von *Kaffee und Kuchen* als Gemeinschaft stiftende, lustvolle Momente bereithält. Denn, wie der Zürcher Theologe Pierre Bühler in seiner Studie zum biblisch-christlichen Umgang mit Essen und Trinken anmerkte, "isst und trinkt man nicht irgendwas irgendwo irgendwann mit

---

<sup>222</sup> Konrad Fischer 1989 zit. n.. Stella Baum, op. cit., S. 279.

<sup>223</sup> Vgl. *Daniel Spoerri presents Eat-art*, Elisabeth Hartung (Hg.), Kat. Aktionsforum Praterinsel München 2001.

irgendwem".<sup>224</sup> Gemeinsames Essen und Trinken ist immer auch eine soziale Praxis, die Gemeinschaft stiftet.

Schon der Philosoph Immanuel Kant schätzte ein "gutes Essen in guter und möglichst abwechslungsreicher Gesellschaft" als "die Form des Wohlbefindens, die am besten mit dem Menschsein im Einklang zu stehen scheint".<sup>225</sup> Laut Kant belebt ein gemeinsames Mahl den Geist vor allem dann, wenn es von Geplauder, Diskussionen und Scherzen begleitet wird. Das ist ganz im Sinne des geselligen und gastfreundlichen Alfred Schmela, der, wie Konrad Lueg selbst es in Worte fasste, "schlecht alleine sein konnte".<sup>226</sup> Da Schmela zudem ein leidenschaftlicher Koch und Genießer war, lud er selbst in unkonventioneller Weise andere, und waren es auch nur die Besucher seiner Galerie-Ausstellungen, zu Essen und Trinken an den heimischen Tisch.<sup>227</sup> Insofern ist Konrad Luegs *Hommage* auch eine sehr persönliche Huldigung an Alfred Schmela und dessen Wesenszüge und Vorlieben. Und was liegt näher, als einer Einladung mit einer Gegen-Einladung zu antworten? Genau dies (und noch viel mehr) tut Konrad Lueg mit seiner Einladung zu *Kaffèe und Kuchen*.

#### IV.3. Resümee

Wie der Überblick über das malerische Werk zeigte, weist Konrad Luegs künstlerisches Œuvre konsequente, logisch aufeinander folgende Entwicklungsschritte auf. Die werkimmanente Entwicklung beginnt mit einer Kunst, die, angeregt von dem Werk Cy Twomblys und Robert Rauschenbergs, gegenständliche und gestische Elemente miteinander verbindet. Nach einer langjährigen Vorherrschaft der abstrakten Kunst ist Konrad Luegs Versuch zu Beginn der sechziger Jahre, Gegenständliches wieder in die Malerei einzubringen, als bewusste Absetzung von der Kunst der vergangenen Jahre und der Kunst seiner Zeit anzusehen. Unter dem Einfluss der amerikanischen Pop Art, die ihm zunächst nur durch Reproduktionen in Kunstzeitschriften bekannt ist, wendet sich Lueg ab 1963 ganz der Figuration zu. Es entstehen intensiv-farbige, chiffrenhaft wirkende Bilder, die motivische Anleihen aus der Massenkultur, der Werbung und dem Sport aufweisen. Fotografien und Zeitungsausschnitte dienen hierbei als bildwürdige Vorlage. Die ornamentale Struktur von mit Walzen aufgetragenen Tapetenmustern, in die zunächst noch Gegenständliches eingeschrieben ist, verselbständigt sich in dem um 1965 entstehenden, umfangreichsten

---

<sup>224</sup> Pierre Bühler, "Für Spys und Trank...: biblisch-christlicher Umgang mit Essen und Trinken", in: Felix Escher, Claus Buddeberg (Hg.), *Essen und Trinken zwischen Ernährung, Kult und Kultur*, Reihe Zürcher Hochschulforum, Bd. 34, 2003, S. 199.

<sup>225</sup> Emmanuel Kant (1724-1804) zit n.: Léo Moulin, *Augenlust & Tafelfreuden. Essen und Trinken in Europa - Eine Kulturgeschichte*, München 2002, S. 211/212.

<sup>226</sup> Eine Eigenschaft, die Lueg auch bei sich selbst diagnostizierte und die seiner Meinung nach ein Grund war, dass Schmela und er viel Zeit zusammen verbrachten. Vgl. Stella Baum, op. cit., S. 279.

<sup>227</sup> Monika Schmela, "Erinnerungen", in: Karl Ruhrberg, *Alfred Schmela*, op. cit., S. 188.

Werkkomplex der *Muster*-Bilder. Diese großformatigen, rein ornamentalen Bilder bleiben jedoch weiterhin der Dingwelt und ihrer Banalität (und Schönheit) verbunden, indem ihre Herkunft als industriell hergestellte Waren wie Duschvorhänge, Tischdecken, Handtücher usw. erkennbar bleibt. Um 1967 löst sich Lueg von der individuellen, malerischen Ausführung seiner Bilder und spannt alltägliche, massenhaft produzierte Kunststoff-Folien auf Keilrahmen auf, denen er somit den Status eines Tafelbildes verleiht. Die Anonymisierung und Mechanisierung der künstlerischen Arbeitsweise findet ihre Entsprechung in der seriellen, in verschiedenen Konstellationen möglichen Präsentationsweise der Bilder. Die Abkehr vom Original und von der malerischen Ausführung durch den Künstler wird in einem weiteren Schritt konsequent vorangetrieben: In seinem letzten Werkkomplex, den so genannten *Schattenwänden*, die um 1968 entstehen, bezieht Konrad Lueg sowohl den Ausstellungsraum als auch den Betrachter (als konstituierendes Element des Werks) aktiv in den Herstellungsprozess des Werks mit ein.

Konrad Lueg vollzieht damit eine Entwicklung vom Maler hin zu einem Künstler, der zunehmend in seiner Malerei die Malerei selbst und ihre tradierten Werte (Handschrift des Künstlers, Originalstatus des Kunstwerks, handwerkliches Können etc.) augenzwinkernd hinterfragt. Die Befragung von Malerei führt Lueg zu einer Untersuchung des Kunstwerks im Raum und seiner Wirkung auf und Interaktion mit dem Betrachter, und damit letztlich auch zu einem erweiterten Begriff von Kunst als offene Struktur, als 'Text' im Sinne von Roland Barthes. Die künstlerischen Experimente von Konrad Lueg mit komplexen Betrachter/Kunstwerk/Raum-Konstrukten führen dazu, dass - wie anhand der Aktion *Kaffee und Kuchen* als Beispiel gezeigt wurde - die Ausstellung von Konrad Lueg als eigenständiges Gestaltungsmittel verstanden werden konnte, das ihm nun auch im übertragenen Sinne Raum gibt, um die Beziehung von Kunstwerk und Betrachter zu fokussieren und *expressis verbis* zu thematisieren.



## V. AUF DEM WEG VOM KÜNSTLER ZUM GALERISTEN

### V.1. *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, Frankfurt 1967

Nur sechs Wochen bevor Konrad Fischer seine Galerie in der Neubrückstraße in Düsseldorf mit Carl Andre eröffnet, ist er selbst als Künstler an einer von Paul Maenz organisierten Ausstellung mit dem ausgefallenen Titel *19:45-21:55. Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören* in Frankfurt beteiligt. Diese Veranstaltung ist nie in dem Maße bekannt geworden wie andere, vergleichbare (und nachfolgende) Ausstellungen. Im englischsprachigen Raum wird sie überhaupt erst in letzter Zeit rezipiert.<sup>228</sup> Auf dem Weg zum Galeristen war das Frankfurter 'Ausstellungsereignis' (P. Maenz) für Konrad Lueg jedoch von einiger Bedeutung, wie auch für den damaligen Kameramann und späteren Fernsehgaleristen Gerry Schum (1938-1973).<sup>229</sup> Avantgarde-Positionen aus dem Umfeld der Konzeptkunst, der Minimal und Land Art kündigen in der Frankfurter Ausstellung eine neue Tendenz in der Kunst an, die mit der Betonung auf der Idee und der Prozessualität des Kunstwerks wie auch auf der Vergänglichkeit des verwendeten (Natur-) Materials in internationalen Gruppenausstellungen in der Kunsthalle Bern, dem Stedelijk Museum in Amsterdam oder dem Whitney Museum in New York Schule machen soll.<sup>230</sup> Mit dem Aufkommen von prozess- und ereignishaften, dematerialisierten Kunstformen entsteht in Europa auch eine neue Generation von Galeristen, die sich der Unterstützung dieser künstlerischen Avantgarde verschrieben hat. Konrad Fischer wird zu einer zentralen Figur dieser neuen Galeristengeneration werden. Als Künstler, der sich gedanklich schon mit seiner zukünftigen Galerie auseinandersetzt, lernt Lueg in Frankfurt allein drei Künstler (Jan Dibbets, Richard Long und Charlotte Posenenske) kennen, die er kurze Zeit später in seiner neueröffneten, eigenen Galerie in Düsseldorf zeigen wird. Vor allem aber macht ihm die Ausstellung große Zusammenhänge in der Kunst Amerikas und Europas bewusst, die für die Konzeption seiner Galerie essenziell werden. "Durch die Ausstellung in Frankfurt ist Konrad klar geworden, wie er das, was er aus Amerika kannte, mit dem, was in Europa passierte, verbinden konnte", erläutert Jan Dibbets Bedeutung dieser Ausstellung für Konrad Fischer auf seinem Weg vom Künstler zum Galeristen.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Vgl. Suzaan Boettger, "The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and the Ambiguities of Historical Priority", in: *Art Journal*, Frühjahr 2003, S. 34-47.

<sup>229</sup> Gerry Schum produziert anderthalb Jahre nach *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören* ein "Fernsehausstellungs-Ereignis" *Land Art*, bei dem unter anderen drei Künstler mitwirken, die auch bei der Frankfurter Ausstellung beteiligt sind (Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long). Vgl. Kap. VII.3.2.

<sup>230</sup> Vgl. die Ausstellungen *Op Losse Schroven, situaties en cryptostructuren*, The Stedelijk Museum Amsterdam, eröffnet am 15. März 1969 (kuratiert von Wim Beeren); *When Attitudes become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information: Live in your Head*, Kunsthalle Bern, eröffnet am 22. März 1969 (kuratiert von Harald Szeemann); *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Museum New York, eröffnet am 19. Mai 1969 (kuratiert von James Monte und Marcia Tucker).

<sup>231</sup> Jan Dibbets im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002. Vgl. Anhang E.6.

Der originelle Titel der Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören* ist eine ironische Referenz "auf den Kino-Scheich, der mit großer Gebärde seinem Sohn nichts als die Wüste zeigt".<sup>232</sup> Neben Konrad Lueg beteiligen sich sieben weitere internationale Künstler an der Veranstaltung: Jan Dibbets aus Holland; Barry Flanagan, John Johnson und Richard Long aus England; Bernhard Höke, Charlotte Posenenske und Peter Roehr aus Deutschland. Alle Künstler, wie auch der Organisator Paul Maenz, sind jung (zwischen 22 und 28 Jahre alt), und zu jener Zeit so gut wie unbekannt. Charlotte Posenenske ist die einzige Frau und mit 37 Jahren die älteste Künstlerin in diesem Kreis. Die Ausstellung findet im Innenhof und in den Räumen der Galerie Dorothea Loehr in Frankfurt statt, einer eher ländlichen Galeriesituation in Niederursel. Sie ist auf einen einzigen Abend angesetzt, nämlich auf Samstag, den 9. September 1967. Pünktlich um 19.45 Uhr ist Einlass: Nachdem sie den Unkostenbeitrag von 2 DM bezahlt haben (dazu gibt es für jeden eine Blume), strömen ca. 250 bis 300 Besucher, die an diesem Abend "nichts Progressiveres"<sup>233</sup> vorhaben, in den Galeriehof und werden mit lauter Musik beschallt. Wie im (nachträglichen) Titel der Ausstellung angegeben, wird die Veranstaltung schon um 21.55 Uhr durch die Polizei beendet, die aufgrund einer detonierten Rauchbombe anrückt. Diese kurze Zeitspanne betont den Ereignischarakter der Ausstellung und entspringt der "ausdrücklichen Maßgabe an die Künstler, Situationen herzustellen, die vergänglich sind." Anstelle von dauerhaften Objekten ist "ein eher prozessualer Kunstzustand" gefragt.<sup>234</sup> In einem Rundschreiben von Paul Maenz an die eingeladenen Künstler vom 1. August 1967 macht sich zudem der anti-materialistische und anti-kommerzielle Geist der Nachkriegsgeneration bemerkbar: "Das Konzept ist flexibel. Gott sei Dank. Jeder sollte das tun, was er wichtig findet und wozu er sonst selten Gelegenheit hat. Schließlich geht es hier um 'Kunst, die man nicht kaufen kann', also Dinge, die sich dagegen wehren, in die feststehende Apparatur des Kunsthandels aufgenommen und mit den weniger feststehenden Methoden bewältigt zu werden. Der Gedanke ist nicht neu, weshalb man ihn aber trotzdem ja nicht immer wieder in die Ecke zu schieben braucht..."<sup>235</sup>

Dem prozessualen Charakter der unverkäuflichen Werke entsprechen die ephemeren Materialien, die eingesetzt werden: Luft, Feuer, Wasser, Holz, Eis, Salz u.a. Manche der parallel ablaufenden künstlerischen Aktionen sind ausgesprochen spektakulär. Aufgerichtete Eisblöcke schmelzen durch wiederholt entfachtetes Feuer, ein mit Fichtennadelschaum gefülltes Kinderplanschbecken explodiert, mit Luft gefüllte Ballons und Riesenplastikschlangen wabern über den Galeriehof, Rauch-Bomben vernebeln

---

<sup>232</sup> Gemeint ist eine Szene aus dem Film *Lawrence von Arabien*. Paul Maenz, *Art is to change...Skizzen aus der Umlaufbahn*, Regensburg 2002, S. 14.

<sup>233</sup> Dorothea Loehr in ihrer Presseankündigung zur Ausstellung, undatiert. Archiv Fischer, Düsseldorf.

<sup>234</sup> Paul Maenz, op. cit., S. 14.

<sup>235</sup> In diesem Rundschreiben ist nicht der Künstler John Johnson gelistet, der bei der Ausstellung vertreten war, dafür jedoch die letztlich nicht beteiligte Künstlerin Tjebbe van Tijen. Archiv Fischer, Düsseldorf.

die Luft, Popmusik dröhnt aus vier Lautsprechern und vieles andere mehr. In einem Fernsehbericht über die Ausstellung ist dann auch von einer Stimmung "zwischen Zirkus und Festival" die Rede.<sup>236</sup>



**Abb. 26** Konrad Lueg, *Luftgefüllter Klarsichtschlauch*, 1967. Transparente Plastikfolie. Installationsfoto von der Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, Galerie Löhr, Frankfurt am Main, 9. September 1967 (Foto: Katalog).

Konrad Lueg hat zwei Projektvorschläge gemacht, von denen einer (in abgewandelter Form), in der Ausstellung realisiert wird. Ursprünglich war geplant, dass 16 wurstartige, bis zu vier Meter hohe Gebilde aus Klarsichtfolie, mit Luft gefüllt und oben und unten zusammengebunden, im Hof der Galerie Loehr in einer quadratischen Ordnung installiert werden sollen. Wie die Fotografien in der Ausstellungsdokumentation zeigen, wird letztlich eine Art Riesenschlange, genauer gesagt ein ca. 150 Meter langer Schlauch aus durchsichtiger Plastikfolie während der Ausstellung anhand von Staubsaugern aufgepumpt und von den Besucher im Galeriehof hin- und hergeschubst [Abb.26].<sup>237</sup> Konrad Lueg wird mit der Beteiligung des Publikums gerechnet, wenn nicht gar auf sie gesetzt haben. Dies legt seine Erfahrung mit einem ähnlichen Werk nahe, den mit Luft gefüllten, farbigen bzw. transparenten *Würfeln*, die er aus Duschvorhängen der Firma Friebe (Düsseldorf) zusammenschweißte<sup>238</sup> und die er im Frühjahr

<sup>236</sup> Fernsehbeitrag zur Ausstellung vom Hessischen Rundfunk unter dem Titel *happening-Abend*, ausgestrahlt am 29. September 1967.

<sup>237</sup> Den von Konrad Lueg benutzte Plastikschauch besorgte Jürgen LIT Fischer, der in den sechziger Jahren einigen Künstlern bei der Realisierung ihrer künstlerischen Ideen behilflich war und heutzutage selbst als Künstler tätig ist. LIT Fischer fuhr zusammen mit Lueg von Düsseldorf nach Frankfurt und ließ während der Aktion sogenannte Wetterballons, d.h. sehr große, mit Luft gefüllte Ballons aus Polyäthylen, im Hof der Galerie Loehr steigen.

<sup>238</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Jürgen LIT Fischer.

desselben Jahres in der Ausstellung *Demonstrative 67* (u.a. mit Gerhard Richter, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Reiner Ruthenbeck, Cy Twombly) in der Galerie Heiner Friedrich in Köln zeigte. Auch die Abweichung vom ursprünglichen Konzept macht einen bewussten Übergang des Künstlers von einer statischen Installation zu einem performativen Werk mit Happening-Charakter deutlich. Der ephemere, spielerische und partizipatorische Charakter des Werks wird in den *Schattenwänden*, die ab 1968 entstehen, wieder aufgegriffen.<sup>239</sup>

Die künstlerische Auseinandersetzung mit 'verpackter Luft' stellt im kunsthistorischen Kontext der sechziger Jahre keine Ausnahme dar. Zeitgeschichtlich bedeutsam in diesem Zusammenhang sind zum einen die Hochtechnologie der Raumfahrt und die mit ihr verbundene permanente Berichterstattung über Schwerelosigkeit, die Überwindung des Luftwiderstandes und die Versorgung mit Atemluft im All. Zum anderen lässt sich mit der Entwicklung von Kunststoffen in den sechziger Jahren<sup>240</sup> nicht nur die Unsichtbarkeit von Luft, sondern auch das Schweben als Ausdruck der Unabhängigkeit von Schwerkraft anschaulich machen. Als künstlerische Werkbeispiele für 'verpackte Luft' sind neben dem historischen Vorläuferwerk von Marcel Duchamp *Air de Paris* aus dem Jahr 1919 insbesondere die Luftskulpturen von Otto Piene zu nennen, dessen *Sky Events* bei der Abschlussfeier der Olympischen Spiele von 1972 in München sich bis zum *ZERO*-Fest auf den Düsseldorfer Rheinwiesen des Jahres 1962 zurückverfolgen lassen. Da Konrad Lueg bei dem Fest auf den Rheinwiesen anwesend war, sind ihm die Luft-Schläuche Pienes vertraut gewesen. Auch Andy Warhols *Clouds*, die im Jahr 1966 in der New Yorker Galerie von Leo Castelli ausgestellt wurden, dürften ihm durch Reproduktionen bekannt gewesen sein [Abb.27].<sup>241</sup> Warhols heliumgefüllten Polyäthylen-Wolken sind mit Aluminium beschichtet, einem Material, aus dem auch die ersten Raumfahrtanzüge gefertigt wurden. Die *Clouds* schwebten frei bzw. mit Angelhaken beschwert durch den Raum und gerieten bei Luftzug oder Erwärmung in Turbulenzen. Sie reagierten damit auf die Anwesenheit des Ausstellungsbesuchers.<sup>242</sup>

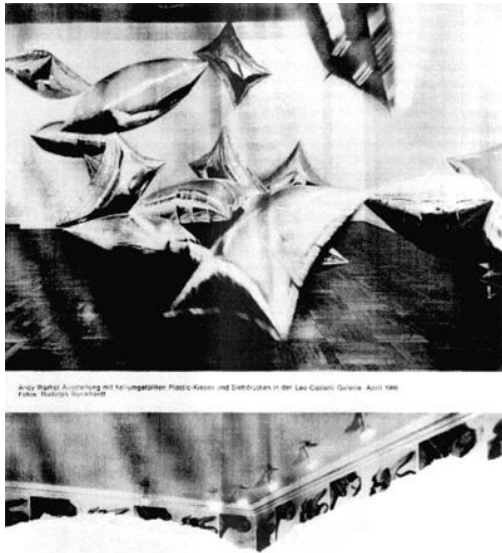
---

<sup>239</sup> Vgl. Kap. IV.1.5.

<sup>240</sup> Die Verpackungsindustrie beginnt in den sechziger Jahren alle nur denkbaren Waren mit Plastikhäuten zu überziehen. Lucy R. Lippard zitiert in ihrem Buch *Pop Art* (1966) einen Slogan der amerikamnschen Verpackungsindustrie, demzufolge die Verpackung so wichtig sei wie das Verpackte. Lucy R. Lippard, *Pop Art*, op. cit. S. 180.

<sup>241</sup> Vgl. die Installationsaufnahme von Warhols *Clouds* in der New Yorker Leo Castelli Gallery, die in der Zeitschrift *Das Kunstwerk* vom April/ Juni 1966 auf der Seite 102 abgebildet wurde. Da Konrad Lueg mit großem Interesse Kunstzeitschriften las, und *Das Kunstwerk* zur wichtigsten deutschsprachigen Zeitschrift für internationale zeitgenössische Kunst in den sechziger Jahren zählte, werden ihm die *Clouds* von Andy Warhol mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt gewesen sein.

<sup>242</sup> Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 251-257.



**Abb. 27** Andy Warhol, *Clouds*, 1966. Installationsaufnahme in der Leo Castelli Gallery, New York, April 1966. Hier: Veröffentlichung in *Das Kunstwerk*, April-Juni 1966, S. 102 (Foto: Rudolph Burckhardt).

Die Partizipation des Publikums ist sowohl bei Konrad Luegs als auch bei Jan Dibbets' Beitrag zur Ausstellung in Frankfurt unvermeidbar, ja implizierter Bestandteil des Werks. Dibbets hat den Innenhof der Galerie Loehr mit 15 Säcken Sägemehl ausgelegt, und nur in der Mitte ein Oval ausgespart. Es war schwer, diese Aussparung als Oval oder als Kreis zu identifizieren, insbesondere da kein unverstellter und erhöhter Blick auf das Werk möglich war. Als pünktlich um 19.45 Uhr das Hoftor zu den Klängen der Beatles aufgeht, die Besucher hereinströmen und über das Werk von Jan Dibbets laufen, ist innerhalb kürzester Zeit das Sägemehl überall verteilt. Paul Maenz bezeichnet diese Arbeit später als "umgedrehten Zirkus", bei dem "das Publikum das Werk zugleich schuf und zerstörte".<sup>243</sup> Der Künstler selbst betont heute eher die durch das Changieren zwischen eingebildeter und wirklicher Form (Kreis/ Oval) entstandene Irritation der Wahrnehmung,<sup>244</sup> die auch in seinen späteren Werken, insbesondere bei den so genannten *Perspektiv-Korrekturen*, an denen er ab Herbst 1967 arbeitet, ein zentrales Anliegen werden soll. Dibbets war zu jener Zeit gerade erst aus London zurückgekehrt, wo er einige Monate die berühmte St. Martin's School in London besucht hatte. Er war es auch, der für Paul Maenz (und später für Konrad Fischer) Kontakte zu englischen Künstlerkollegen knüpft. Paul Maenz und Jan Dibbets wiederum haben sich über den Frankfurter Künstler Peter Roehr kennen gelernt, der mit Paul Maenz zusammen war und den Dibbets zufällig beim Trampen getroffen hatte.

<sup>243</sup> Paul Maenz in Korrespondenz mit Suzaan Boettger, zitiert in: Suzaan Boettger, op. cit., S. 34.

<sup>244</sup> Jan Dibbets im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002. Vgl. Anhang E.6.

Wie Richard Long und Jan Dibbets ist die Frankfurter Künstlerin Charlotte Posenenske sowohl in der Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören* vertreten als auch kurze Zeit später bei *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in Düsseldorf zu sehen. Zusammen mit vier weißbekittelten Assistenten, auf deren Overalls 'Service' geschrieben steht, ist Charlotte Posenenske am 9. September 1967 damit beschäftigt, ihre so genannte *Serie DW*, also Vierkantrohre aus Wellpappe, zu neuen Ordnungssystemen zusammenzufügen und -zuschrauben. Posenenske hat mögliche Konstellationen der Vierkantrohre skizziert und setzt diese Entwürfe nach und nach mit ihren Helfern um. Werke aus dieser Serie zeigt Posenenske im Dezember des gleichen Jahres bei Konrad Fischer in Düsseldorf: Zusammen mit Hanne Darboven bestreitet sie die zweite Ausstellung der Galerie, direkt nach der Eröffnungsausstellung von Carl Andre.<sup>245</sup>

Die drei Künstler aus England, also Barry Flanagan, John Johnson und Richard Long, sind am 9. September 1967 nicht persönlich in Frankfurt anwesend. Sie haben ihre Instruktionen per Post geschickt. Richard Long, den jüngsten der beteiligten Künstler, hat Jan Dibbets auf der St. Martin's School in London kennen gelernt und ihn, begeistert von dessen Fotografien, Paul Maenz empfohlen. Zusammen mit kleinen Ästen aus seiner Heimatstadt Bristol schickt Richard Long einen Brief an Paul Maenz: "My idea is to lay these pieces of wood end to end in a straight line on the floor around the perimeter of the gallery, 15 cm in from each wall and parallel with it."<sup>246</sup> Die Arbeit Longs besteht aus zwei Teilen. Ein Teil wird nach Longs Anweisungen in Frankfurt realisiert, den anderen führt der Künstler in Bristol aus. "I am making a complementary object in Bristol with similar components and the same dimensions, but in an outdoor environment, without architecture, people, or other objects."<sup>247</sup> Die in Bristol ausgeführte Arbeit wird vom Künstler fotografiert und in die nach der Ausstellung erscheinende Publikation aufgenommen. Die Referenz auf eine ähnliche, zeitgleiche Arbeit hunderte von Kilometern entfernt, fordert die Imagination des Ausstellungsbesuchers in Frankfurt und verbindet das Innen (des Galerieraums) mit dem Außen (der Landschaft). Konrad Lueg, der in Frankfurt zum ersten Mal ein Werk von Richard Long sieht, ist davon so angetan, dass er noch Jahre später sagt, noch nie von einem Künstler spontan so begeistert gewesen zu sein wie von Richard Long.<sup>248</sup>

Eine schlanke Publikation dokumentiert das Ausstellungsereignis anhand von Installationsaufnahmen bzw. von schriftlichen Anweisungen der Künstler. Sie ist bewusst schlicht und schmucklos gehalten. "I tried to avoid all (verbal) interpretation and keep it straight and bold and un-arty—like the event itself."<sup>249</sup> In einer

---

<sup>245</sup> Dies soll ihre einzige Ausstellung bei Fischer bleiben. In den späten sechziger Jahren hört Posenenske ganz auf, Kunst zu schaffen und widmet sich den Sozialwissenschaften. Sie stirbt 1985 im Alter von 55 Jahren.

<sup>246</sup> Dieser Brief ist in der Publikation zur Ausstellung abgedruckt. *19:45. Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, Kat. Frankfurt 1967, unpag.

<sup>247</sup> *ibid.*

<sup>248</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe", *op.cit.*, S. 70.

<sup>249</sup> Paul Maenz in Suzaan Boettger, *op. cit.* S. 43. Außer dem Titel der Ausstellung, der auf Deutsch angegeben ist, sind in dem schlanken Ausstellungskatalog alle weiteren (kargen) Angaben auf Englisch. Zu den Künstlern sind nur Name,

Auflage von 500 nummerierten Exemplaren hergestellt und finanziert von den Zuschüssen der beteiligten Künstler, wird die Ausstellungspublikation kostenlos verschickt. In einem Rundschreiben an die Künstler vom 19. September 1967 hatte Maenz daran erinnert, dass jeder Künstler 80 DM für die Dokumentation beisteuern sollte: "Wer nicht zahlt, kommt nicht rein. Rauhe Sitten, ich weiß. Geht aber nicht anders."<sup>250</sup> Bemerkenswert ist, dass sogar die Publikation den Geist der Zeit widerspiegelt und die Selbstbeteiligung des Publikums, in diesem Fall der Leserschaft, voraussetzt: Die Seiten müssen oben aufgeschnitten werden, damit das Katalog-Heft aufgeklappt werden kann. Auf diese Art und Weise ist man "quasi am Prozess der Herstellung beteiligt".<sup>251</sup>

## V.2. *Serielle Formationen*, Frankfurt 1967

Im Mai/Juni 1967 haben Peter Roehr und Paul Maenz schon einmal gemeinsam eine Ausstellung in Frankfurt organisiert.<sup>252</sup> Für diese Ausstellung mit dem Titel *Serielle Formationen* mieten die beiden eine Etage in der Robert-Mayer-Straße und versammeln für die *Studio Galerie* der Frankfurter Universität fast ohne Budget Werke von 48 internationalen Künstlern und Künstlerinnen. Von Carl Andre bis zur Gruppe X, von Hans Haacke bis Sol Lewitt, von Thomas Bayrle bis Andy Warhol sind kleinere Objekte, Bilder und Grafiken zu sehen, die sich mit unterschiedlichen Bildordnungen wie Reihungen, Wiederholungen, Kombinationen, Variationen u.a. befassen. Ziel der Ausstellung ist es zu zeigen, "dass serielle Erscheinungsformen zwar ein internationales Phänomen, aber zugleich Ausdruck ganz und gar verschiedener künstlerischer Strategien und Konzeptionen" sind.<sup>253</sup> Auch die Künstler Peter Roehr, Jan Dibbets und Konrad Lueg, die bei der Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören* beteiligt sein werden, sind in *Serielle Formationen* vertreten. Konrad Lueg zeigt in dieser Ausstellung eine Anordnung von 19 Flächen aus gespannter Plastikfolie in 14 verschiedenen Mustern und Farben [Abb.21]. Jedes Element ist 50 x 50 cm groß und auf Keilrahmen aufgezogen. Die industriell hergestellten Plastikfolien haben verschiedene Aufdrucke: Blumenmotive, abstrakte Muster, monochrome Farbflächen,

---

Geburtsjahr und Heimatland angeführt, weitere Textinformation, die Aufschluss über das Konzept der Ausstellung oder die Werke geben würden, gibt es nicht.

<sup>250</sup> Dieses Schreiben befindet sich im Archiv Fischer, Düsseldorf.

<sup>251</sup> Gerd de Vries in einer E-Mail an die Verfasserin am 8. Mai 2003.

<sup>252</sup> Der ideelle Beitrag Roehrs zu den Aktivitäten von Paul Maenz in jener Zeit ist groß. Auch der erste "Head Shop" Deutschlands, *Pudding Explosion* (Anfang 1968) auf einer Parallelstraße der Frankfurter Zeil, ist eine Gemeinschaftsaktion von Roehr und Maenz. Die beiden lernten sich im Sommer 1964 kennen, als Roehr als Kunststudent bei Maenz' Arbeitgeber in Frankfurt, einer amerikanischen Werbeagentur, aushilfsweise jobbt. Immer wieder hat Maenz betont, dass Roehr einen großen Einfluss auf sein Denken über Kunst ausgeübt hat. Die Wertschätzung beruht auf Gegenseitigkeit, denn als Roehr 1968 im Alter von knapp 24 Jahren an Lymphdrüsenkrebs stirbt, beauftragt er Maenz mit der Verwaltung seines künstlerischen Nachlasses.

<sup>253</sup> Paul Maenz, op. cit., S. 14.

glatt oder in sich strukturiert. Die Anordnung der einzelnen Flächen und das Gesamtmaß der Installation sind bei diesem Werk variabel.<sup>254</sup>

Im Anschluss an die Ausstellung in Frankfurt erscheint eine kleine Publikation in einer Auflage von 500 Exemplaren. Sie enthält pro Künstler eine Abbildung eines Werks, ein Verzeichnis der ausgestellten Werke, kurze biografische Angaben zu den Künstlern, einen Text über das Ausstellungskonzept von Paul Maenz und ganzseitige Originale von sechs Künstlern, die das Büchlein zu einem echten Sammlerfundstück machen. Darunter auch Originale von Charlotte Posenenske, Peter Roehr und - mit einem Stück rosa, transparente Plastikfolie - Konrad Lueg.

Die Ausstellung *Serielle Formationen* (22. Mai - 30. Juni 1967) ist nie so richtig bekannt geworden, obwohl sie, und das ist bemerkenswert, erstmalig in Europa Werke der amerikanischen Künstler Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Agnes Martin präsentiert. Durch seine Tätigkeit als *Art Director* bei der amerikanischen Werbeagentur Young & Rubicam, für die er 1964-65 in Frankfurt und von Herbst 1965 bis Frühjahr 1967 in New York arbeitet, hat Paul Maenz Gelegenheit, amerikanische Künstler persönlich kennen zu lernen. In New York blüht zu jener Zeit die Pop Art und von der aufkommenden Minimal Art vermitteln frühe Ausstellungen wie *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* am Jewish Museum (27. April - 12. Juni 1966) oder *10* in der New Yorker Galerie von Virginia Dwan (4. - 29. Oktober 1966) einen ersten Eindruck. Auf Paul Maenz üben diese Ausstellungen eine große Wirkung aus. Fasziniert von der neuen Kunst erwirbt er sein allererstes Kunstwerk, das schwarze Holzmodell *First Modular Sculpture* des Künstlers Sol LeWitt für \$100. Damit legt er einen Grundstein für eine große Sammlung zeitgenössischer Kunst.<sup>255</sup>

Dass Paul Maenz seine persönliche Bekanntschaft mit einigen amerikanischen Künstlern nutzt, um Konrad Fischer beim Aufbau seines Galerieprogramms zu helfen, belegt u.a. ein Schreiben von Sol LeWitt an Fischer vom 10. November 1967, das er einleitet mit den Worten "Both Paul Maenz and Kasper König have contacted me with the offer of a show in your gallery...".<sup>256</sup> Ursprünglich war es Konrad Fischers Wunsch, zusammen mit Paul Maenz eine Galerie zu gründen. Paul Maenz war gut informiert über die europäische und amerikanische Kunstszenen jener Zeit - ein Umstand, der Fischer sicherlich beeindruckte. Außerdem hätte Maenz einen finanzstarken Partner abgegeben - und der wäre in den Anfangsjahren der Galerie dringend nötig gewesen. Paul Maenz lehnt dieses Angebot jedoch ab, da er um 1967 noch nicht

---

<sup>254</sup> In seiner ersten Einzelausstellung bei Heiner Friedrich in München zeigt Konrad Lueg 1967 ebenfalls eine solche Serie von Plastikfolien.

<sup>255</sup> Paul Maenz wird diese Sammlung im Jahr 1993 den Kunstsammlungen zu Weimar als Dauerleihgabe übergeben.

<sup>256</sup> Diese Schreiben befindet sich im Archiv Fischer, Düsseldorf.



dazu bereit ist: "Politisch schien mir zu vieles ungeklärt, um mich für dieses Metier zu entscheiden."<sup>257</sup> Drei Jahre später hält er die Zeit für gekommen und öffnet 1970/71 zusammen mit Gerd de Vries eine Galerie in Köln mit einer Ausstellung von Hans Haacke. Bis 1990 zeigt er hier Joseph Kosuth, Anselm Kiefer, Hanne Darboven, Robert Barry, Daniel Buren, Keith Haring, Giulio Paolini, Salvo, Francesco Clemente, Chia u.a. Konrad Fischer und Paul Maenz teilen sich die gleiche Künstlergeneration, also vor allem Künstler der Konzeptkunst und der Arte Povera. Manche Künstler wie Ulrich Rückriem, Giuseppe Penone oder Hanne Darboven wechseln von der einen zur anderen Galerie oder stellen, strategisch geschickt, in beiden Galerien aus, wie Daniel Buren 1976 mit seiner Ausstellung *Vice Versa*, die zeitgleich in Köln und in Düsseldorf zu sehen ist. Dennoch gibt es Unterschiede in programmatischer Hinsicht, die Paul Maenz heute so beschreibt: "Eine einfache Unterscheidung Fischer/Maenz wäre sicher nicht falsch: bei Fischer eher die 'organische', 'klassische' Form, bei uns dagegen eine definitiv kritische, auch politisch orientierte und vor allem 'denkformale' Auffassung und Vorliebe."<sup>258</sup>

Abgesehen von unterschiedlicher Wertschätzung im Hinblick auf manche Künstler (bei doch weitgehender Übereinstimmung), war Maenz' Respekt vor Konrad Fischer "als einem der bedeutendsten deutschen Galeristen der Nachkriegszeit"<sup>259</sup> so groß, dass er und Gerd de Vries den ersten Fünfjahresbericht ihrer Galerie Konrad Fischer widmen. Der persönliche Kontakt zwischen den beiden ist jedoch gering. Unterschiedliche Charaktere treffen aufeinander: Der eloquente Paul Maenz vermisst bei Konrad Fischer "die Bereitschaft über Dinge, die uns zu jener Zeit (formal, inhaltlich, politisch usw.) alle bewegt haben, zu sprechen. Gerade weil wir ihn respektiert haben, litten viele von uns unter seiner Unfähigkeit/Unwilligkeit zu kommunizieren. Dennoch war sein unbezweifelbares Machtstreben stark genug, erstaunliche und erfolgreiche händlerische Netzwerke aufzubauen, auch auf Kosten von künstlerischen Positionen, die nicht in sein Bild passten."<sup>260</sup> Bei aller Kritik an Fischers Wortkargheit und seinem ausgeprägten Streben nach Einfluss, mit der Paul Maenz nicht alleine steht, macht er doch rückblickend die größten Komplimente an Konrad Fischer: "Aus meiner Perspektive war - neben der hervorragenden Auswahl seiner Künstler - seine entscheidendste Leistung die Entwicklung eines neuen Galerietypus Ende der sechziger Jahre, der international in die Geschichte der Ausstellungstechnik und Kunstpräsentation eingegangen ist."<sup>261</sup>

Im folgenden Kapitel soll erörtert werden, was den von Konrad Fischer entwickelten 'neuen Galerietypus' ausmacht, von dem Paul Maenz hier spricht.

---

<sup>257</sup> Paul Maenz in einer E-Mail an die Autorin am 8. April 2003.

<sup>258</sup> *ibid.*

<sup>259</sup> *ibid.*

<sup>260</sup> Paul Maenz in einer E-Mail an die Autorin am 10. April 2003.

<sup>261</sup> *ibid.*

## VI. AUSSTELLUNGEN BEI KONRAD FISCHER

### *VI.1. Die Programmatik von Ausstellungen bei Konrad Fischer*

#### *VI.1.1. Das Zeigen von Kunst als Vermittlungsform*

Im November 1970 erscheint im ZEIT-Magazin ein Artikel über deutsche Galeristen, in welchem der 31-jährige Konrad Fischer als "nicht eloquenter" als eine Plastik von Carl Andre beschrieben wird.<sup>262</sup> Freunde, Kollegen, Journalisten und Künstler haben immer wieder Fischers Wortkargheit bemerkt, seine lakonische und zugleich direkte Art. Er machte Zeit seines Lebens nicht viele Worte, weder über sich noch über seine Arbeit. Wortreiche Erläuterungen oder sprachliche Bestimmungen der Kunst, die er zeigte, waren von ihm nicht zu erwarten. Seine Form der Vermittlung von Kunst war das Zeigen von Kunst, nicht das Reden darüber - ganz nach dem Motto seines Künstlers Carl Andre: "Art is what we do not what we say."<sup>263</sup> "Trocken, wortkarg, mit Argumenten geizend, verließ er sich auf die Kraft seiner Behauptungen und die Geste seiner Setzung beim Ausstellen von Kunst", schrieb Raimund Stecker treffend in einem in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienenen Nachruf.<sup>264</sup> Die deutlich werk- und nicht textorientierte Vermittlung von Kunst äußerte sich auch darin, dass Konrad Fischer so gut wie keine ausstellungsbegleitenden Publikationen herausgab. Wenn doch, dann haben sie eher den Charakter eines Künstlerbuches, denn eines konventionellen Ausstellungskatalogs. Auch Interviews mit ihm existieren nur wenige, genauer gesagt drei, die in den Jahren 1971, 1989 und 1994 in internationalen Kunstzeitschriften erscheinen.<sup>265</sup> Diese sind jedoch in so hohem Maße informativ und aufschlussreich, dass der Verdacht nahe liegt, dass Fischers Wortkargheit weder auf mangelndes Reflexionsvermögen noch auf rhetorische Unfähigkeit zurückzuführen ist denn auf eine ausgeprägte Unwilligkeit, viele Worte zu machen. Jeder, der Fischer persönlich kannte, wird dies bestätigen.

---

<sup>262</sup> "Die Kunst Kunst als Kunst zu verkaufen. Fünf Thesen zur Typologie des deutschen Galeriebesitzers" in: *ZEIT-Magazin*, 13. November 1970, S. 26.

<sup>263</sup> "In sum, Bernd and Hilla Becher, like Konrad Fischer, are people I love. We spent many evenings dining together with Konrad and Ingrid Kurz. Ingrid's dishes and wines never fail to be delicious. In the course of our dishes we rarely talk about art - art is what we do, not what we say." Carl Andre im Gespräch mit Susanne Lange, in: Susanne Lange (Hg.), *Bernd und Hilla Becher. Festschrift, Erasmuspreis*, München 2002, S. 57.

<sup>264</sup> Raimund Stecker, "Realist des Kapitalismus. Zum Tode des Künstlers und Galeristen Konrad Fischer-Lueg", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. November 1996.

<sup>265</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe", in: *Studio International*, Februar 1971, S.68-71. Stella Baum, "Konrad Fischer", in: *Kunstforum international*, Bd.104, November/ Dezember 1989, S.277-281. "Einseitig muß man sein, damit etwas weitergeht. Heinz-Norbert Jocks sprach mit Konrad Fischer", in: *Kunstforum international*, Bd.127, September/Okttober 1994, S.402-404.

Obwohl Konrad Fischer "Zeit seines Lebens kein Wort zuviel gesagt hat", wie es der Krefelder Museumsdirektor Gerhard Storck einmal überspitzt formulierte,<sup>266</sup> war das Zusammensein mit ihm alles andere als unkommunikativ. Es war, wie Thomas Schütte erläutert, "eine sprachlose Kommunikation ohne Gerede und Geschwätz. Ich kann mich noch erinnern, dass die amerikanischen Künstler stundenlang kein Wort gesagt haben und trotzdem haben sich alle verstanden."<sup>267</sup> Auch wenn für so manchen das hartnäckige Schweigen Fischers nur schwer zu ertragen war, so war Fischers Präsenz doch geprägt von seiner genauen und aufmerksamen Beobachtungsgabe und Einschätzungsfähigkeit von Menschen und Situationen. Und seine knappen, meist humorvollen Äußerungen überraschten und erfrischten in ihrer Treffsicherheit und Unkonventionalität. Künstlern gab er seine Einschätzung ihrer neuen Werke meist nur mit "Fischer-typischen Kürzeln" zu verstehen, wie beispielsweise mit einem knappen 'sehr schöne Arbeit' oder 'is nix' oder mit kurzer Kopfabwendung.<sup>268</sup> Gerhard Richter hat dies in einem Schreiben an die Verfasserin anschaulich beschrieben und auch Thomas Schütte äußerte sich dahingehend: "Er konnte zu jedem Problem einen Einzeiler abgeben, der immer stimmte. Er hatte eine ganz klare Einschätzung der Situation, was man jetzt macht oder nicht macht, oder ob man jetzt Pause macht usw. Es war so viel, dass ich mich erinnern kann, immer erschöpft zu sein. Ich war immer überfordert und erschöpft. Das hat gesprudelt ohne Ende, er hatte eine Ansprache zu den Künstlern, die immer inspirierte. Auch seine blöden Witze oder die kurzen Fassungen brachten immer etwas. Das habe ich schon lang nicht mehr und das vermisste ich sehr."<sup>269</sup>

Dass Fischer über die Kunst, die er zeigte, weder in schriftlicher noch in mündlicher Form viele Worte verloren hat, ist meines Erachtens neben einer persönlichen Disposition auf zwei Gründe zurückzuführen. Zum einen fordert Konrad Fischer vom Ausstellungsbesucher (und da ist er ein guter Pädagoge!) eigene Anstrengungen. Vorschnelle verbale Erklärungshilfen, die doch letztlich nur Ausweichmanöver vor dem eigenen Erleben und Erfahren von Kunst wären, werden von ihm nicht geliefert. Zum anderen äußert sich hier Fischers Vertrauen in die Kunst selbst und ihre Fähigkeit 'zu sprechen'. Die ideale Form des Vermittelns von Kunst besteht für Fischer darin, der Kunst zu ihrem Recht zu verhelfen, durch nichts von ihr abzulenken oder die Konzentration auf sie zu mindern. In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass ein überwältigend großer Prozentsatz der Ausstellungen bei Konrad Fischer Einzelausstellungen sind, ja sogar aus einem einzelnen Werk bestehen.<sup>270</sup> Auch hierin macht sich Konrad Fischers Hang zur

---

<sup>266</sup> Gerhard Storck, "Rückblick", in: *Gerhard Richter. 66 Zeichnungen. Halifax 1978*, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld 1997, unpag.

<sup>267</sup> Thomas Schütte im Gespräch mit der Verfasserin im Oktober 2001. Vgl. Anhang E.9.

<sup>268</sup> Gerhard Richter in einem Brief an die Verfasserin am 24. Juni 2003.

<sup>269</sup> *ibid.*

<sup>270</sup> Paul Valéry hat bereits 1923 in seinem Aufsatz "Das Problem der Museen" die Anhäufung von Kunstwerken im Museum kritisiert. Die Museen entziehen dadurch einzelnen Kunstwerken die Aufmerksamkeit, obwohl sie sie ihnen doch gerade zuführen sollten. Vgl. Paul Valéry, "Das Problem der Museen" (1923) in: Paul Valéry, *Über Kunst. Essays*, Frankfurt am Main 1973.

Reduktion und Konzentration bemerkbar und seine Fähigkeit, "in der Beschränkung total präzise zu sein".<sup>271</sup>

Das Ausstellen selbst wird zur zentralen Form der Vermittlung und nicht die eine Ausstellung flankierenden Maßnahmen wie die Veröffentlichung von Texten und Pressemitteilungen, verbale Erläuterungen und Vorträge, Werbeanzeigen, Begleitprogramm etc. In Bezug auf Werbung hält es Fischer wie der Kunsthändler, Verleger und Schriftsteller Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), dessen 1907 in Paris eröffnete kleine Galerie durch Künstler wie Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger und vor allem durch Picasso legendär wurde: "Man glaubt immer, ein Kunsthändler 'lanciere' Maler, indem er für Publizität sorgt und laut die Werbetrommel rührt. Ich habe dafür nicht einen Sou ausgegeben, nicht einmal für Anzeigen in Zeitschriften."<sup>272</sup> Auch Konrad Fischer hat nie Anzeigen geschaltet oder auf sonstige Art Publicity gesucht.

Die Frage, wie sich komplizierte Kunst seiner Meinung nach vermitteln soll, beantwortet Fischer 1994 mit den Worten: "Durch Zeigen. Kunst ist vorwiegend zum Ansehen da, muss sich durch sich selbst mitteilen."<sup>273</sup> Nach seiner Ansicht muss sich Kunst in der Ausstellung behaupten, und allein darin erweist sich ihr wahren Wert. Die Ausstellung wird damit zum Prüfstein für die Qualität von Kunst. Konrad Fischer konstatiert wenige Jahre nach Öffnung seiner Galerie: "Der wichtigste Test aber ist die Ausstellung selbst. Da hat man natürlich gegenüber dem Sammler oder dem Kritiker einen großen Vorteil, wenn man einen Monat mit den Sachen zusammen ist. Ich kam schon nach Hause nach dem Aufbau der Ausstellung und sagte: 'Toll, das Beste was ich je hatte!' Und nach einem Monat sah ich dann, das ist nichts. Die Kurve von der Skepsis zur Begeisterung ist besser als die umgekehrte, wenn die Begeisterung so nach und nach in Skepsis fällt. Es gibt allerdings auch Begeisterungen, die anhalten."<sup>274</sup>

### *VI.1.2. Der Anspruch des Neuen*

"Lieber Kaspar König, ich möchte eine unbedingt progressive Galerie machen, in der gute junge Künstler, auch unbekannte ausstellen sollen [...]", schildert Konrad Fischer sein Vorhaben, eine Galerie in Düsseldorf zu eröffnen, in einem Brief an Kasper König in New York im Juli 1967.<sup>275</sup> Das Attribut 'progressiv', das

---

<sup>271</sup> Kasper König im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002. Vgl. Anhang E.4.

<sup>272</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Meine Maler - meine Galerie. Gespräche mit Francis Crémieux*, Köln 1961, S. 34.

<sup>273</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 404.

<sup>274</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), op.cit. (deutsches Originalmanuskript).

<sup>275</sup> Eine Durchschrift dieses Briefes an Kasper König vom 8. Juli 1967 befindet sich im Archiv Fischer. (Der Vorname des Adressaten wurde von Konrad Fischer falsch geschrieben.)

Fischer hier gebraucht, wird in den sechziger und siebziger Jahren, wie auch der synonym verwendete Begriff 'avantgardistisch', häufig zur Beschreibung einer jungen, neuen Kunst eingesetzt. Die Beliebtheit des Begriffs Avantgarde, aber auch seine wachsende Infragestellung (die letztlich dazu führt, dass dieser Begriff in heutiger Zeit als Bezeichnung für junge Kunst kaum gebräuchlich ist), kommen in einer Umfrage zum Ausdruck, die unter New Yorker Künstlern für die Kunstzeitschrift *Art in America* im Jahr 1967 geführt wird.<sup>276</sup> Künstler und Künstlerinnen diskutieren hier die Frage "Is there an avantgarde today?". Trotz aller Diversität der Antworten wird deutlich, dass zeitgenössische Kunst in den sechziger Jahren noch überwiegend als Teil einer Avantgarde verstanden wird.

Was aber bedeutet 'Avantgarde' eigentlich? Die Idee der Avantgarde, die der französische Revolutionär Claude Henri Saint-Simon 1825 erstmals von der Soldatensprache auf eine geistige Vorhut übertrug,<sup>277</sup> ist von drei Merkmalen gekennzeichnet: Bruch mit der Tradition, Modell-Entwicklung für die Zukunft und die geistige Zugkraft des Künstlers. In diesem Sinne hat auch Bruce Altshuler in seiner Publikation *The Avant-Garde in Exhibition* den romantischen Anspruch auf eine sozusagen reine Zone, die ungetrübt ist von der Vergangenheit, als wichtiges Kennzeichen der Avantgarde genannt: "the claim to radical originality, and the concomitant rejection of what had gone before."<sup>278</sup> Hinter dem Avantgarde-Begriff verbirgt sich demnach der Glaube an einen künstlerischen Fortschritt, der auch Bestandteil von Konrad Fischers Kunstverständnis ist. "Ich gehe von einem Fortschrittsgedanken aus, unbedingt", erklärt er seine Ablehnung der Kunst der *Jungen Wilden* und der *Arte Chiffra* in einem 1994 geführten Interview. "Auf jeden Fall sollte ein Bild heute nicht aussehen wie vor 50 Jahren oder wie aus der Renaissance", fährt er fort.<sup>279</sup> Avantgarde meint immer auch zugleich Diskontinuität, Bruch und Differenz - und nicht eine bloße Reproduktion des Bestehenden. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hat in seiner Studie *Regeln der Kunst*, die im Folgenden noch mehrfach herangezogen werden wird, diesen Anspruch der Avantgarde interessanterweise mit der Entstehung von Zeit generell verknüpft: "Epoche machen, das heißt untrennbar damit auch: *eine neue Position* jenseits der etablierten Positionen, *vor* diesen Positionen, *als Avantgarde* entstehen zu lassen und mit der Einführung der Differenz die Zeit zu schaffen."<sup>280</sup>

Was Konrad Fischer in seinem Ausstellungsraum in der Neubrückstraße ab Oktober 1967 zeigt, ist noch nie vorher in Düsseldorf bzw. in Deutschland bzw. in Europa bzw. weltweit zu sehen gewesen. Der 27-

---

<sup>276</sup> Barbara Rose und Irving Sandler, "Sensibilities of the Sixties", in: *Art in America*, Jan./Feb. 1967, S. 44-57, 60-62.

<sup>277</sup> Zur Diskussion des Avantgarde-Begriffs siehe auch: Antje von Graevenitz, "Der Weg ist nicht zweigeteilt, sondern rund. Überlegungen zum Bilderstreit in (West-) Deutschland nach 1945", in: *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Kat. Museum Ludwig Köln 1989, S. 219-229, insbesondere S. 220.

<sup>278</sup> Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York 1994, S. 8.

<sup>279</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 403.

<sup>280</sup> Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Struktur und Genese des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999, S. 253 (Hervorhebungen von P.B.)

Jährige bietet einer jungen, neuen, unbekannten, internationalen Kunst ein Forum. Es sind Künstler seiner eigenen Generation, die Fischer vertritt - also nicht die Künstler, die schon arriviert sind oder von anderen Galeristen vertreten werden: "Es wäre Unsinn gewesen, das weiterzuführen, was andere Galeristen bereits vertraten. Dann wären wir nicht weitergekommen."<sup>281</sup> Viele Avantgarde-Galerien handeln in der Überzeugung, dass "jede Generation durch die Augen ihrer Künstler sieht".<sup>282</sup> Auch der Kunsthändler Kahnweiler, von dem dieser Satz stammt, hielt sich zu Beginn seiner Karriere an die eigene Generation: "Als ich mich entschloss, Kunsthändler zu werden, dachte ich mit keinem Gedanken daran, Bilder von Cézanne zu kaufen. Die Impressionisten gehörten einer - wenigstens für mich - vergangenen Epoche an. Ich sah meine Aufgabe darin, für die jungen Maler meines Alters zu kämpfen, und diese Künstler lernte ich auch kennen und trat für sie ein."<sup>283</sup>

Von Oktober 1967 an zeigt Konrad Fischer Künstler und Künstlerinnen in seinem Ausstellungsraum, die wie beispielsweise Carl Andre, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Robert Smithson und Lawrence Weiner zum ersten Mal Einzelausstellungen in Europa zeigen, oder wie Hanne Darboven, Fred Sandback, Richard Long, Hamish Fulton, Gilbert & George und Reiner Ruthenbeck gar ihre allererste Einzelausstellung überhaupt bei Fischer bestreiten. Viele der heute als bedeutend geltenden Künstler und Künstlerinnen beginnen ihre Karriere unter der Ägide Fischers. Als sie bei Konrad Fischer zum ersten Mal ausstellen, sind sie jung, und zumindest in Europa so gut wie unbekannt. "Konrad insisted on showing young and little-known artists", beschreibt der Künstler Carl Andre den Anspruch Fischers, noch unbekannte Kunst zu entdecken und zu fördern.<sup>284</sup> Es ist in erster Linie die Kunst der Minimal Art amerikanischer Prägung, die zu jener Zeit in Europa noch kaum bekannt ist und die Fischer in Düsseldorf vorstellt, später kommen Vertreter der Konzeptkunst, der Arte Povera und der analytischen Malerei hinzu. Von Anfang an besitzt Konrad Fischer ein erstaunliches Gespür dafür, die Zeichen der Zeit zu erkennen. "Man nimmt die Anfänge einer neuen Bewegung wahr und versucht, die besten Köpfe für sich zu gewinnen", beschreibt der berühmte New Yorker Galerist Leo Castelli im Jahr 1980 den Beginn seiner beruflichen Laufbahn.<sup>285</sup> Auch auf Konrad Fischer, der Leo Castelli sehr bewundert hat, trifft dieser Satz zu.

In seiner Studie *Die Regeln der Kunst* weist Pierre Bourdieu darauf hin, dass jede markante Galerie "in einer mehr oder minder fernen Zeit einmal Avantgarde-Galerie" war.<sup>286</sup> Nach Bourdieu wird seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Geschichte der künstlerischen Bewegungen sogar von dem "Feld der Galerien auf

---

<sup>281</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 402.

<sup>282</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, op. cit., S. 23.

<sup>283</sup> ibid.

<sup>284</sup> Carl Andre im Gespräch mit der Verfasserin im April 2002. Vgl. Anhang E.1.

<sup>285</sup> Zit. n. Calvin Tomkins, "Profiles: A Good Eye and A Good Ear", in: *The New Yorker*, 26. Mai 1980, S. 41.

<sup>286</sup> Pierre Bourdieu, op. cit., S. 254/255.

der synchronen Ebene reproduziert."<sup>287</sup> Künstlerische Erneuerungen sind von Künstlern abhängig - und von Kunsthändlern, die sich für sie einsetzen und der ungesicherten Kunst ein Forum schaffen, bevor sie ins Museum, zu privaten Sammlern oder auch wieder zurück ins Atelier wandert. Hier wie dort sind "Neuerer" nötig, wobei laut Bourdieu die versiertesten unter ihnen die praktische Meisterschaft besitzen, "*außerhalb jedes zynischen Kalküls* zu spüren und zu erahnen, 'was getan werden muss', wo, wann, wie und mit wem - eingedenk all dessen, was getan wurde, was getan wird, eingedenk auch all derer, die es tun, wo, wann und wie sie es tun".<sup>288</sup>

Ohne die besondere Leistung von Avantgarde-Galerien schmälern zu wollen, noch wenig bekannte Künstler bekannt zu machen, sie zu fördern, und ihrem Werk in letzter Instanz zu einem gewissen Maß an 'Arriviertheit' zu verhelfen (sprich: zu kanonisieren), sollten wir jedoch mit der Vorstellung vom Avantgarde-Galeristen als 'Entdecker' vorsichtig sein. Bourdieu erinnert uns daran, "dass 'der Entdecker' nie etwas entdeckt, was nicht bereits entdeckt ist, zumindest durch einige".<sup>289</sup> Auch die Künstler und Künstlerinnen, die Konrad Fischer vertritt, sind selbstverständlich schon in eine Infrastruktur eingebunden, bevor sie Teil seines Galerieprogramms werden: Sie können Ausstellungsbeteiligungen in öffentlichen Institutionen und Galerien vorweisen; sie sind Insidern, wie beispielsweise ihren Künstlerkollegen bekannt und werden von diesen weiterempfohlen; sie haben Rezensionen in Kunstzeitschriften zu verzeichnen. Es ließe sich hier eine Reihe von Beispielen anführen; exemplarisch sei nur auf die Ausstellungen *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* im Jewish Museum in New York hingewiesen, die im Jahr 1966 stattfindet, also ein Jahr vor Beginn von *Ausstellungen bei Konrad Fischer*, an der einige von Fischers amerikanischen Künstlern (u.a. Carl Andre, Douglas Huebler, Dan Flavin, Sol LeWitt) teilnahmen, oder auch auf die beiden Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, die von Paul Maenz (und Peter Roehr) organisiert wurden und erstmalig in Europa in einer Gruppenausstellung beispielsweise die Künstler Carl Andre und Sol LeWitt vorstellten (und viele andere, darunter auch Konrad Lueg).<sup>290</sup> Einige amerikanische Künstler, die Konrad Fischer in Düsseldorf zeigt, sind schon seit Mitte der sechziger Jahre fest im Programm der New Yorker Galerie Dwan, wie Carl Andre, On Kawara, Sol LeWitt, Robert Smithson u.a. Auch der unkonventionelle Galerist und Neuerer Seth Siegelaub arbeitete in New York schon mit Künstlern wie Carl Andre und Lawrence Weiner zusammen, bevor Konrad Fischer sie in Deutschland präsentierte.<sup>291</sup> Auch zu seinen deutschen und europäischen Kollegen wie Heiner Friedrich in München, Rolf Rieke in Köln, Wide White Space in Antwerpen, Sperone in Turin und weiteren bestehen Überschneidungen in der Auswahl der vertretenen

---

<sup>287</sup> *ibid.* (Hervorhebung von P.B.)

<sup>288</sup> *ibid.*, S. 267. (Hervorhebung von P.B.)

<sup>289</sup> *ibid.*, S. 273.

<sup>290</sup> Vgl. Kap. V.

<sup>291</sup> Vgl. Kap. VII. 2.1.

Künstler und sich daraus ergebenden Kooperationen. Ein reger Austausch während des konzeptuellen Aufbaus der Galerie in den Anfangsjahren bestand sowohl mit dem Künstler Sol LeWitt, der dem jüngeren Konrad Fischer mit Tipps und Ratschlägen bei der Auswahl amerikanischer Künstler behilflich war, als auch mit dem zu jener Zeit in New York lebenden Kasper König, der Künstler wie Hanne Darboven und Bruce Nauman an Konrad Fischer empfahl. Auf dieses Netzwerk an Kollegen, Künstlern und Kuratoren werde ich im übernächsten Kapitel unter dem Stichwort *Vernetzungen* noch genauer zu sprechen kommen. An dieser Stelle sollen die genannten Beispiele genügen, um deutlich zu machen, dass Konrad Fischer nicht sozusagen im luftleeren Raum agierte und auch nicht als *deus ex machina* auf den Plan trat. Unbestritten ist dennoch, dass Fischer viele wichtige Künstler in Deutschland und Europa erstmalig in Einzelausstellungen bekannt machte, und ihre Arbeiten zeigte, als diese noch keinen Platz in der Gesellschaft hatten. Unbestritten ist auch, dass Konrad Fischer im Gegensatz zu vielen Kollegen wie beispielsweise Seth Siegelaub in New York oder Any de Decker in Antwerpen (*Wide White Space*) einen langen Atem bewies und nicht wie diese seine Galerie nach einigen Jahren wieder schloss. Der französische Künstler Daniel Buren, der es wie kaum ein anderer Künstler von den sechziger Jahren bis heute versteht, Strukturen und Mechanismen des Ausstellungsbetriebs sowohl künstlerisch als auch rhetorisch auf einem hohen Niveau zu reflektieren, hat in der 1995 erschienenen Publikation über die Antwerpener Galerie *Wide White Space* (1966-1976) diesem Umstand Gewicht beigemessen und Respekt gezollt: "Ich war immer der Ansicht, dass drei Galerien in dieser Epoche echte Bahnbrecher gewesen sind: Wide White Space, Konrad Fischer und Seth Siegelaub. [...] Einzig Konrad Fischer hat, auf sicherlich klassischere, aber sehr effiziente Weise, mit absolut beachtlicher und meines Erachtens in diesem Milieu und auf so eine lange Dauer beispielloser Geradlinigkeit und Strenge bis heute standgehalten ohne zu weichen."<sup>292</sup> In einem Fax an die Verfasserin hat Daniel Buren zudem darauf hingewiesen, dass seiner Meinung nach Konrad Fischer das beste und einzige Beispiel einer Galerie sei, die es verstanden habe, immer wieder neue, junge Künstler in das Programm mit aufzunehmen ohne die älteren, arrivierten Künstler zu ignorieren oder gar einer inhaltlichen Linie und Konzeption untreu zu werden.<sup>293</sup>

Damit spricht Daniel Buren aus, was er an Konrad Fischer als (seinem) Galeristen besonders schätzte: Um dem Anspruch zu genügen, neue Kunst zu zeigen, also eine 'avantgardistische' Galerie zu verkörpern, reicht es nicht, für eine bestimmte Zeit die Rolle des 'Entdeckers' zu spielen, also nur in den Anfangsjahren der Galerie ein Forum für noch wenig bzw. gar nicht bekannte Kunst darzustellen. Der Anspruch bleibt bestehen und fordert vom Galeristen permanente Wachsamkeit für Neuerungen in der Kunst und seine Bereitschaft, sich für ungesicherte junge Kunst einzusetzen. Ohne Fischers Risikobereitschaft hierzu wären Künstler wie Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Gregor Schneider, Martina Klein, Simone Nieweg, Petra

---

<sup>292</sup> Yves Aupetitallot im Gespräch mit Daniel Buren in: *Wide White Space. Hinter dem Museum 1966-1976*, Kat. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles u.a. 1995, S. 109/110.

<sup>293</sup> Daniel Buren im einem Fax an die Verfasserin am 30. Oktober 2001.



Wunderlich, Mischa Kuball und viele andere in den achtziger und neunziger Jahren nicht Bestandteil seines Ausstellungsprogramms geworden. Die Kunst ist es jedoch, und hier spricht wieder Daniel Buren, die Balance zwischen Innovation und Tradition zu halten: Aufmerksam und wachsam zu bleiben für die Neuerungen der Zeit, ohne dies auf Kosten derjenigen (arrivierten) Künstler zu tun, durch die sich die Galerie einen Namen gemacht hat.<sup>294</sup>

### *VI.1.3. Der Anspruch des Guten*

Das frühzeitige Erkennen von Qualität und das konsequente Festhalten an und Durchsetzen von dem, was man selbst für gut erachtet, prägten Fischers Arbeit als Kunsthändler und Kunstvermittler. Grundlage hierfür ist ein sicheres Gespür für Kunst. Fischer hat Zeit seines Lebens aus der Überzeugung und Zuversicht heraus gearbeitet, dass er dieses Gespür besitzt: "Ich erkenne was gut ist"<sup>295</sup> bzw. "Ich bin fest überzeugt, dass ich weiß, was gut ist"<sup>296</sup> sind Äußerungen Fischers, die diese Annahme bestätigen. Auch anderen ist Fischers 'gutes Auge' nicht verborgen geblieben. So bescheinigt Raimund Stecker in seinem Nachruf auf Konrad Fischer: "Den berühmten Instinkt, den man braucht, um Kunst intuitiv zu erkennen, den hatte er."<sup>297</sup> Auch Gerhard Richter hebt die besondere Seh- und Erkenntnisfähigkeit als "wesentliche Eigenschaft" seines langjährigen Freundes hervor, die er seit ihrer ersten Begegnung vor 40 Jahren bewunderte und die für ihn "einen lebenslangen Wert" darstellt: "Ich rede von seiner einmaligen Urteilsfähigkeit. Die Art, wie er Bilder (und nicht nur Bilder) schnell und richtig einschätzte, sie gut oder schlecht fand, sie mit 'sehr schöne Arbeit' oder 'is nix' oder mit anderen Fischer-typischen Kürzeln oder mit kurzer Kopfabwendung bezeichnete, war deshalb so beeindruckend und überzeugend, weil er wie kein Anderer 'sehen' konnte, weil er Bilder (Kunst) unmittelbar verstand, also nicht via Interpretation oder anderer Geschichten, sondern einfach so. Und dies gab seinem Urteil diese Unabhängigkeit und Unbestechlichkeit. Er durchschaute auf den ersten Blick die falschen Stellen, die Tricks, die Dummheiten, die guten Absichten, den Kitsch - eben alles, was genauso bild-fremd war wie die Verkäuflichkeit und alles Gerede über Kunst. Konrad liebte Kunst und er war ein Profi."<sup>298</sup>

Fischers Fähigkeit 'zu sehen', sein 'künstlerisches Auge', das nicht zuletzt während seiner eigenen Tätigkeit als Künstler geschult wurde, macht ihn Zeit seines Lebens zu einer kritischen Instanz für Künstler - eine Instanz, deren Urteil von allen geschätzt, aber auch von so manchen gefürchtet wird. Der englische

---

<sup>294</sup> *ibid.*

<sup>295</sup> Konrad Fischer zit.n. Hans Strelow, "Konrad Fischer: Ich erkenne was gut ist", *op. cit.*

<sup>296</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), *op. cit.* (deutsches Originalmanuskript).

<sup>297</sup> Raimund Stecker, *op.cit.*

<sup>298</sup> Gerhard Richter in einem Schreiben an die Verfasserin am 24. Juni 2003.

Künstler Alan Charlton hat seinen großen Respekt vor Fischers Urteil anschaulich beschrieben und die Beziehung zwischen Galerist und Künstler mit dem eines Schüler/Lehrer-Verhältnisses verglichen: "[...] each time making an exhibition with Konrad was a sort of test. I always felt that I had to do my best. It is almost like you could do show after show after show but when it comes to the time to do a show with Konrad, you really have to make you best effort. It is almost like being a schoolboy -- your teacher is back there again!"<sup>299</sup>

#### VI.1.4. *Das künstlerische Arbeiten vor Ort*

Der Beginn von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* fällt in eine Zeit, als Künstler und Künstlerinnen verstärkt in ihrer künstlerischen Arbeit auf den Ausstellungsraum reagieren. Schon seit der historischen Avantgarde, also seit Beginn des 20. Jahrhunderts, hat sich die Kunst mit Marcel Duchamp, El Lissitzky und Kurt Schwitters sporadisch mit dem Ausstellungsraum beschäftigt; eine kontinuierliche Analyse des Ausstellungsraumes und seiner Bedingungen ist seit der Minimal Art in den sechziger Jahren zu beobachten. Die Implikationen des Ortes werden zum integralen Bestandteil der Kunstproduktion und ihrer Präsentation. Dabei rückt zunächst die spezifische physisch-architektonische Raumsituation ins Bewusstsein der Künstler und Künstlerinnen.<sup>300</sup> Die Kunst ist nicht länger heimatloses und damit portables Kunstwerk, das ohne Bezug zum Ort von Ausstellung zu Ausstellung geschickt werden und dort 'fallen gelassen' werden kann wie eine so genannte *drop sculpture*, sondern sie wird in ihrer Positionierung und Ausdehnung auf die Proportionen des Ausstellungsraumes ausgerichtet. Die Kunst wird ortsspezifisch.<sup>301</sup> Der amerikanische Künstler Richard Serra hat den Begriff der Ortsspezifität anhand von drei Merkmalen charakterisiert: Die Konzeption des Werks auf und für den Ort, ihre Abhängigkeit von diesem, und die daraus resultierende Unmöglichkeit, das Werk an einen anderen Ort zu transferieren.<sup>302</sup> Streng genommen

---

<sup>299</sup> Alan Charlton im Gespräch mit der Verfasserin im Oktober 2001. Vgl. Anhang E.8.

<sup>300</sup> Dies ist zunächst zu Beginn eines ortsbezogenen Arbeitens zu beobachten, wie es in den sechziger Jahren durch die Minimal Art verkörpert wird. Später wird die Auffassung von Raum zunehmend komplexer und neben den architektonisch-funktionalen Bezügen werden auch historische, soziologische und politische Implikationen des Ortes in künstlerischen Arbeiten reflektiert. Vgl. Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*, Diss., Köln 2002, sowie James Meyer, "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity", in: Erika Suderburg (Hg.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis / London, 2000, S. 23-37.

<sup>301</sup> Der Begriff *ortsspezifisch* ist eine Übersetzung des englischen *site specific*, welcher um 1970 im Bereich der amerikanischen Land Art, insbesondere in Robert Smithsons Theorie von *Site* (Ort) und *Non-Site* (Nichtort) entwickelt wurde. Auch wirkt der von Donald Judd geprägte Terminus *specific objects* in dem Begriff *site specific* mit. *Specific objects* ist der Titel eines Aufsatzes von Donald Judd aus dem Jahr 1965, in dem er auf Werke seiner Künstlerkollegen Carl Andre, Sol LeWitt und Dan Flavin eingeht, die seiner Meinung nach in herkömmlichen skulpturalen Kategorien nicht verstanden werden können. Daniel Buren hat um 1971 für die ortsspezifische Form des künstlerischen Vorgehens den Begriff *in situ* verwendet. Der lateinische Ausdruck *situs* (Lage), von dem sich das englische Wort *site* ableitete, war einst in der Medizin gebräuchlich, wo *in situ* die natürliche Lage von Organen im Körper bezeichnete. Vgl. Doris Krystof, "Ortsspezifität", in: Hubertus Butin (Hg.), op. cit., S. 231-235.

<sup>302</sup> "The specificity of site-oriented works means that they are conceived for, dependent upon, and inseparable from their location," Richard Serra zit. in: James Meyer, op. cit., S. 24.

entspricht die Minimal Art nicht Richard Serras radikaler Definition der *Site-Specificity* ("To remove the work is to destroy the work"<sup>303</sup>) und auch Minimal-Künstler selbst haben sich gegen den Begriff des Ortsspezifischen im Zusammenhang ihrer eigenen Kunst gewehrt. So gesehen ist es präziser, minimalistische Skulpturen als umgebungsbezogen, aber nicht als umgebungsabhängig zu verstehen.

Wesentliche Voraussetzung einer auf die Konditionen des Ausstellungsraumes reagierenden Kunst ist die physische Präsenz ihres geistigen Urhebers vor Ort. Die Kenntnis des Raumes und die Ausrichtung der Kunst auf den Ausstellungsraum durch den Künstler selbst erscheinen uns heute, zumindest bei Einzelausstellungen lebender Künstler, als Selbstverständlichkeit. Das war nicht immer so. Als Konrad Fischer im Oktober 1967 seine Galerie eröffnete, war seine Idee, die Künstler und Künstlerinnen selbst und nicht ihre fertigen Werke nach Düsseldorf zu holen, revolutionär. Dementsprechende Presseresonanz erhielt die Ankunft des amerikanischen Künstlers Carl Andre am Düsseldorfer Flughafen im Oktober 1967.<sup>304</sup> Wie der Künstler Bruce Nauman, der seit 1968 regelmäßig bei Konrad Fischer ausstellt, im Gespräch mit der Verfasserin bemerkt, war das Arbeiten vor Ort die Art eines künstlerischen Vorgehens, die einige Künstler Ende der sechziger Jahre bevorzugten, und die auch Konrad Fischer unterstützte: "There were a lot of artists at that time that liked to work like this. That is the way Carl [Andre] worked, for example. He arrived and looked what is available. And Sol [LeWitt] was a lot like that, too. I wasn't so much like that but I might come with some drawings and notes and ideas. Richard [Long] worked like that, Richard Serra, Keith Sonnier... a lot of European artists worked like that, too. So there were people available that liked to do that."<sup>305</sup> Auch andere Galeristen begannen, Künstler vor Ort einzuladen: Wenige Monate vor Carl Andres Besuch in Düsseldorf hatte schon der Kölner Galerist Rolf Ricke den amerikanischen Künstler Gary Kuehn nach Kassel eingeladen, um selbst vor Ort an einer Ausstellung arbeiten zu können<sup>306</sup> und auch der Münchner Galerist Heiner Friedrich machte ein ortsbezogenes Arbeiten seiner Künstler möglich, wie beispielsweise Walter de Marias *Earth Room* im Jahr 1968. Im Kontext einer sich verändernden Ausstellungspraxis war Konrad Fischer jedoch der erste Galerist, der Künstler konsequent 'rüberholte'<sup>307</sup> und über viele Jahre die Anwesenheit des Künstlers vor Ort zur Bedingung einer Ausstellung machte.

---

<sup>303</sup> Richard Serra äußerte dies im Zusammenhang der Debatte um die Entfernung seines Werks *Tilted Arc*, zit. n.: Douglas Crimp, "Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity", in: *Richard Serra / Sculpture*, Kat. The Museum of Modern Art, New York 1986, S. 42. Werke der Minimal Art sind in verschiedenen Kontexten ausstellbar; sie entsprechen als nicht Serras Diktum der Unverrückbarkeit ortsspezifischer Kunst.

<sup>304</sup> "Im Gespräch: Carl Andre", in: *Rheinische Post*, 14. Oktober 1967.

<sup>305</sup> Bruce Nauman im Gespräch mit der Verfasserin im September 2002. Vgl. Anhang E.5.

<sup>306</sup> Gary Kuehn kam nach Aussage von Rolf Ricke 1967 auf seine Einladung nach Kassel, um dort vor Ort an einer Ausstellung in der Galerie Ricke zu arbeiten. Der genaue Zeitpunkt seines Besuchs konnte von Rolf Ricke nicht rekonstruiert werden, es muss jedoch im Frühjahr oder Sommer 1967 gewesen sein, denn Objekte dieser Ausstellung zeigte Ricke später während des 1. Kölner Kunstmarktes (Oktober 1967). Rolf Ricke in einem Telefonat mit Brigitte Kölle im Januar 2004.

<sup>307</sup> Konrad Fischer beantwortete die Frage, ob es seine Erfindung gewesen sei, die Künstler selbst anstelle ihrer Werke einzufliegen mit den Worten: "Ich habe die Idee nie von jemand anderem vorher gehört. Jedenfalls denen die Erfindung zugeschrieben wird, die waren später." Zit.n.: "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), op.cit., deutsches Originalmanuskript, unpag.

Auf die Frage, welche Aufgabe sich Konrad Fischer zu Beginn seiner Galeristentätigkeit gestellt habe, antwortet er 1994: "Der Grundgedanke war und ist, internationale Künstler nach Düsseldorf zu holen. Damals war das nicht so verbreitet. Alle Augen richteten sich nach Paris, weniger nach New York, und ich habe als erster angefangen, Künstler rüberzuholen, damit sie hier vor Ort ihre Ausstellungen anfertigten, was ja auch billiger als der Transport war. - *Ihnen war der nähere Kontakt mit Künstlern wichtig?* - Ja, um mit ihnen in Düsseldorf reden und Bier trinken zu können."<sup>308</sup> Bei Fischers Entscheidung, anstelle der Kunst die Künstler selbst nach Düsseldorf kommen zu lassen, spielten mehrere Überlegungen eine Rolle. Zum einen war es günstiger, Flugtickets für Künstler zu bezahlen als den oftmals teuren Transport und die Versicherung ihrer Werke zu finanzieren. Zum anderen verlangte eine sich verändernde, prozessuale und ortsbezogene Kunst neue Entstehungs- und Präsentationsweisen, insbesondere die physische Anwesenheit ihres geistigen Urhebers am Ausstellungsort. Und nicht zuletzt ergab sich daraus auch die Möglichkeit, die in Düsseldorf anwesenden Künstler persönlich kennen zu lernen. Das gute persönliche Verhältnis Konrad Fischers zu 'seinen' Künstlern stellte für ihn eine unabdingbare Voraussetzung zur Zusammenarbeit dar. "Ohne den Künstlern zu kennen und ohne ihn sympathisch zu finden, stelle ich ihn erst gar nicht aus. Ich mache des Öfteren auch Ausstellungen mit Künstlern, um zu sehen, ob ich deren Arbeit auf Dauer gut finde. Nach einem Monat weiß ich erst, ob es mir liegt, und manchmal verläuft sich die Beziehung. Dass manch einer nur einmal ausstellt, kommt manchmal daher, dass wir uns nicht so gut verstanden haben. Mit der Kunst hat das nicht immer etwas zu tun. Wenn man nicht gut miteinander auskommt, dann braucht man es auch gar nicht weiter miteinander auszuprobieren."<sup>309</sup> Da in den sechziger und siebziger Jahren das billigste transatlantische Flugticket an einen dreiwöchigen Mindestaufenthalt gebunden war, hatten Konrad Fischer und seine Künstler Gelegenheit, sich in Ruhe kennen zu lernen und (was Fischer immer gerne tat) gemeinsam durch Düsseldorfs Altstadtkneipen zu ziehen. Alle Künstler wohnten gleichsam als *artists in residence* in Konrad und Dorothee Fischers Wohnung; zunächst in einem ausgebauten Dachgeschoss über ihrer Wohnung in der Poststraße, ab 1969 in der sehr geräumigen Altbauwohnung in der Prinz-Georg-Straße. Nicht nur Fischer hatte durch die persönliche und wiederholte Anwesenheit seiner Künstler die Gelegenheit, ein persönliches und freundschaftliches Verhältnis aufzubauen, auch die lokalen Künstler und Kunststudenten, die Sammler und Kritiker, sprich die gesamte Düsseldorfer Kunstszene, profitierte von dem Besuch der ausländischen Künstler. In einem längeren Aufsatz, den der amerikanische Kunstkritiker Phyllis Tuchmann unter dem Titel "American Art in Germany: The History of a Phenomenon" Ende 1970 in der Zeitschrift *Artforum* veröffentlichte, betont er die Rolle, die Konrad Fischer für die Entwicklung einer Szene für amerikanische Kunst in Europa spielte und hebt den pädagogischen Aspekt seines *Artists in residence*-Programms hervor: "His [Konrad Fischer's; B.K.] program has indeed educated the art

---

<sup>308</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 403.

<sup>309</sup> *ibid.*

community. The principal reason for this is that his artists come in person from America, England, and other German cities to specifically design or install exhibitions in his tiny gallery space (12 meters long by 3 meters wide by 4 meters high). His artists, principally object makers, environmentalists and conceptualists, are available for discussions and they are there during their shows."<sup>310</sup> Die Bedeutung, die der Möglichkeit zukommt, mit dem Künstler selbst über seine Kunst zu sprechen, kann gar nicht überschätzt werden. Anhand der Erzählung eines Künstlers, der in den fünfziger Jahren in dem legendären *Artists Club* und der *Cedar Bar* in New York von ihm bewunderte Künstler traf, hat Phyllis Tuchmann versucht, dies anschaulich werden zu lassen: "I could walk into the Cedar Bar and see Willem de Kooning and Franz Kline, the heroes. Just to gaze on the masters in the flesh was a very important thing because I had been raised in the kind of lower middle class household where art was done by the dead for the dead and was in those martuaries called museums [...] When you could see de Kooning standing there, he was a living creature and you realized that art was a living activity for human beings while alive."<sup>311</sup> Die Wertschätzung von Kunst als einem integralen und lebendigen Bestandteil der sozialen Existenz eines Menschen leitete auch Fischer bei seiner Praxis, Künstler und ihre Kollegen bzw. ihr Publikum persönlich miteinander bekannt zu machen.

#### VI.1.5. Vernetzungen

"Konrad hat viele Begegnungen ermöglicht und den Kontakt der Künstler untereinander unterstützt," äußert sich Kasper König im Frühjahr 2002.<sup>312</sup> Konrad Fischers soziale Kompetenz, seine Fähigkeit, schnell in Kontakt zu kommen und Kontakte zu vermitteln, ist beim Aufbau eines Netzwerks an Künstlern, Kollegen, Sammlern, Museumsleuten und Kritikern hilfreich. *Ausstellungen bei Fischer* und die von Konrad Fischer und Hans StreLOW organisierten *Prospect*-Ausstellungen in der Düsseldorfer Kunsthalle, lassen Düsseldorf zu einem Treffpunkt für Künstler und Künstlerinnen aus aller Welt werden. Bruce Nauman lernt in Düsseldorf (nicht in den USA!), seine Landsmänner und Kollegen Sol LeWitt und Carl Andre kennen; Gerhard Richter und Blinky Palermo kommen bei Konrad Fischer mit vielen Künstlern aus New York in Kontakt, so dass sie sich bei ihren ersten Besuchen in der amerikanischen Kunstmetropole wie Zuhause fühlen; zwischen Carl Andre und Bernd und Hilla Becher, zwischen Robert Ryman und Jan Dibbets, zwischen Juan Muñoz und Thomas Schütte entstehen tiefe Freundschaften. Auch für die eigene künstlerische Arbeit ist das persönliche Kennen lernen von Kollegen und ihrer Werke, das Konrad Fischer vermittelt, oftmals von wegweisender Bedeutung. Carl Andre ist von den Fotografien des Düsseldorfer Künstlerpaares Becher so begeistert, dass er einen Text über ihr Werk verfasst, der 1972 in der

<sup>310</sup> Phyllis Tuchmann, "American Art in Germany: The History of a Phenomenon", in: *Artforum*, November 1970, S. 58-69.

<sup>311</sup> *ibid.*, S. 69.

<sup>312</sup> Kasper König im Gespräch mit der Verfasserin im April 2002. Vgl. Anhang E.4.

amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* veröffentlicht wird; für Ulrich Rückriems künstlerische Entwicklung war die erste Ausstellung von Carl Andre bei Konrad Fischer im Oktober 1967 wegweisend; und auch für viele weitere Künstler bedeutet der Auftritt der Minimal- und Konzeptkünstler auf der Düsseldorfer Kunstszene, den Fischer ermöglicht, Inspiration, Bestätigung, Bereicherung oder auch Verunsicherung in der eigenen künstlerischen Arbeit. In Gerhard Richters Werk um 1970 (um nur ein Beispiel von vielen zu nennen) lassen sich Ansätze ausmachen, die auf seine Begegnung mit der amerikanischen Minimal Art zurückzuführen sind.

Schon früh baut Fischer ein Netz an Beziehungen zu Kollegen und Museumsdirektoren auf, um seinen Künstlern Zugang zu einem größeren Publikum und 'museale Weihen' zu verschaffen. Es sind Gleichgesinnte wie Paul Wember in Krefeld,<sup>313</sup> Johannes Cladders in Mönchengladbach, Karl Ruhrberg und später Jürgen Harten in Düsseldorf, Edy de Wilde und später Rudi Fuchs in Amsterdam, die viele Museumsdebuts der von Fischer vertretenen Künstler und Künstlerinnen verantworten: beispielsweise Carl Andre (1968), Hanne Darboven (1969) und Stanley Brouwn (1970) im Städtischen Museum in Mönchengladbach; Richard Long (1969), Sol LeWitt (1970), Jan Dibbets (1970) und Lawrence Weiner (1971) im Haus Lange in Krefeld; wichtige Übersichtsausstellungen wie *Minimal Art* (1969) oder *Prospect* (1968,69,71,73 und 76) in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf.

Zu den Kollegen, mit denen Konrad Fischer einen regen Austausch unterhält und mit denen ihn ein sich überschneidender Künstlerstamm verbindet, gehören Gian Enzo Sperone in Turin und Rom,<sup>314</sup> Angela Westwater in New York, Marian Goodman in New York, Jean Bernier in Athen, Pietro Sparta in Chagny (Frankreich), Gianfranco Benedetti in Genua, Antonio Tucci Russo in Turin. Im Laufe der Jahre wird Konrad Fischer durch dieses Netz an Beziehungen und Kontakten, das er aufbaut und pflegt, zu einem der einflussreichsten Galeristen in Europa. In einem Brief an Benjamin H.D.Buchloh 1979 äußert sich Gerhard Richter kritisch über die Machtposition und Einflussmöglichkeit Fischers, auch wenn sie ihm als Künstler selbst oftmals zugute kamen. "[...] so unbehaglich ist mir [...] die wachsende Wichtigkeit und Monopolstellung Konrads. Vielleicht sehe ich es falsch, aber ich ärgere mich, dass Konrad, wie die vielen anderen Politiker, soviel Macht hat und alles Weitergehende verhindert."<sup>315</sup> Während ihres gemeinsamen Studiums und in der Zeit danach nutzten Gerhard Richter und Konrad Fischer noch die Bündelung ihrer Kräfte durch ein gemeinsames Auftreten als *German Pop Artists* und durch eine gemeinsam verantwortete

---

<sup>313</sup> Vor allem Alfred Schmela, in dessen Galerie in Düsseldorf Konrad Fischer gleichsam in die Lehre gegangen ist, unterhielt eine enge professionelle Beziehung zu dem Krefelder Museumsdirektor Paul Wember. Konrad Fischer arbeitete verstärkt mit Johannes Cladders zusammen. Cladders hatte zunächst bei Paul Wember in Krefeld als Assistent gearbeitet, bevor er selbst Museumsdirektor in Mönchengladbach wurde. Nach einer Vätergeneration (Schmela und Wember) fand sich mit Fischer und Cladders sozusagen eine Generation der Söhne zusammen.

<sup>314</sup> Konrad Fischer ist von 1975 bis 1981 zusammen mit Gian Enzo Sperone und Angela Westwater Teilhaber einer gemeinsamen Galerie in New York. Vgl. Kap. II.4.

<sup>315</sup> Gerhard Richter in einem Brief an Benjamin H.D.Buchloh vom 3. Februar 1979, zit. n: Dietmar Elger, op. cit, S. 298.

und organisierte Ausstellungstätigkeit. Die Erfahrungen, die Konrad Fischer als Künstler machte, insbesondere die Erkenntnis, dass das Auftreten in einer Gruppe Gleichgesinnter oftmals erfolgsversprechender ist als ein Alleingang, sind sicherlich in Konrad Fischers Vernetzungstätigkeit als Galerist eingeflossen.

#### *VI.1.6. Die Internationalisierung der Kunst*

Wie schon erwähnt wurde, war es Fischers primäres Bestreben "internationale Künstler nach Düsseldorf zu holen".<sup>316</sup> Die Öffnung der Ausstellungstätigkeit über nationale Grenzen hinweg wird zum Grundgedanken der Vermittlungstätigkeit. Es ist ein besonderes Interesse an der zeitgenössischen Kunst aus Amerika, das sich bei Fischer ausmachen lässt - ein Interesse, das auch als 'westverliebte Internationalität' beschrieben werden könnte. Der Kunsthistoriker Stefan Germer hat in einem 1997 gehaltenen Vortrag die Beziehungen in der Kunst zwischen den USA und der Bundesrepublik seit Anfang der fünfziger Jahre bis Ende der achtziger Jahre in fünf Kategorien unterteilt: Fernbilder, analoge Produktionen, Einmischung in fremde Angelegenheiten, Identität durch Rivalität, Rückkoppelungen.<sup>317</sup> Germer ordnet die späten sechziger, beginnenden siebziger Jahre mit ihren beherrschenden Kunstrichtungen Minimal Art und Concept Art der analogen Produktion zu. Auch schon die Fluxus-Bewegung und die Pop Art / Kapitalistischer Realismus sind als analoge Produktionen einzustufen. Während die Pop Art in Amerika und der Kapitalistische Realismus in Deutschland jedoch eine Beziehung auf Distanz führten (d.h. ohne persönliche Kontakte und Begegnungen der Künstler untereinander und nur durch Kunstzeitschriften vermittelt), und die Fluxus-Bewegung zwar persönliche Beziehungen und Freundschaften der Beteiligten jedoch unterschiedliche, national bedingte Züge aufwies,<sup>318</sup> vermochte erstmals die Minimal und Concept Art sowohl persönliche Kontakte als auch vergleichbare Verfahrensweisen miteinander zu kombinieren. Durch ein Netz von Initiativen und Institutionen (Galerien, Museen und Austauschprogramme) entsteht eine "echte transatlantische Kooperation".<sup>319</sup> Deutsche Künstler verbringen einen Teil ihrer Karriere in den USA und zugleich wird die Bundesrepublik zu einem Ort, "an dem amerikanische Kunst nicht nur gesammelt und kritisch rezensiert, sondern auch produziert" wird.<sup>320</sup> Einige amerikanische Künstler wie Bruce Nauman,

---

<sup>316</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 403.

<sup>317</sup> Der Vortrag wurde von Stefan Germer im Rahmen des Symposiums *Westkunst-Weltkunst* im Sommer 1997 im Kunstmuseum Bonn gehalten. Er wurde unter dem Titel "Luftbrücke. Überlegungen zu den deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen" veröffentlicht in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, op. cit., S. 64-84.

<sup>318</sup> Die Fluxus-Aktionen in der jungen Bundesrepublik hatten in der stickigen Atmosphäre der Adenauer-Zeit deutlich gesellschaftskritische Züge - in Amerika stand Fluxus eher dem Umkreis von John Cage, fernöstlichen Lehren und Marcel Duchamps Postulat der künstlerischen Indifferenz und Nicht-Einmischung nahe.

<sup>319</sup> *ibid.* S. 76.

<sup>320</sup> *ibid.*

Lawrence Weiner oder Carl Andre haben sogar erst über den Umweg Europa, d.h. nachdem sie auf dem europäischen Kontinent ausgestellt, geschätzt und gesammelt werden, Erfolg in ihrem Heimatland und bis heute ist die Wertschätzung ihres Werks in Europa ungleich kontinuierlicher und größer.<sup>321</sup>

Der zunehmende Netzwerkcharakter des Kunstbetriebs und das künstlerische Arbeiten über Ländergrenzen hinweg tragen zu einer Globalisierung und Internationalisierung der Kunst bei. Wesentlichen Anteil hat dabei die Kunst selbst, die sich zum einen in einem ortsbezogenen Arbeiten in der Minimal Art, zum anderen in einer Betonung des Ideellen und Prozesshaften in der Konzeptkunst niederschlägt. Aufwändige und teure Transportkosten der Werke entfallen; Handlungsanweisungen, Dokumentationen, Künstlerfilme und Fotografien können leicht von Ort zu Ort wandern. Wenn Sol LeWitt Anweisungen für das Erstellen von Wandzeichnungen gibt oder Werke von Lawrence Weiner in dem *Entfernen eines Quadrates aus einem Teppich, der benutzt wird* oder in dem *Rückstand einer Fackel, die auf einer Grenze entzündet wurde* bestehen,<sup>322</sup> so ist die Kunst nicht mehr an den Künstler selbst als Ausführenden oder an einen bestimmten Ort gebunden. Die Arbeit kann hergestellt werden, braucht aber nicht zwingend aufgebaut zu werden, wie es Lawrence Weiner 1969 formuliert: "Jeder Zustand ist gleichwertig und stimmt mit der Absicht des Künstlers überein."<sup>323</sup> Dass der Ort der Kunst nicht unbedingt mit traditionellen Ausstellungsräumen identisch sein muss, wird insbesondere in der alternativen Galerieform von Seth Siegelaub aus New York deutlich. Einladungskarten, Kunstzeitschriften, Ausstellungskataloge werden zu neuen Orten der Kunst. So bestand eine von Siegelaub initiierte Ausstellung des Künstlers Douglas Huebler einzig aus dem Katalog *Douglas Huebler. November 1968* mit Werkbeschreibungen und Dokumentationen. Dass auch Konrad Fischer, zumindest eine Zeit lang, mit der ortsungebundenen Vermittlungstätigkeit geliebäugelt hat, macht seine Antwort auf die Frage nach seinen Zukunftsplänen deutlich, die ihm 1971 gestellt wird: "Eine Galerie gar nicht nötig haben. Ich wünsche mir eine Tätigkeit als Kunstagent."<sup>324</sup>

So sehr sich Konrad Fischer in seiner Vermittlungstätigkeit auch auf die Fahne geschrieben hat, internationale Kunst nach Düsseldorf zu holen, so wenig erblindet er für das Regionale. Künstler aus Düsseldorf und Umgebung, insbesondere aus dem Umkreis der Düsseldorfer Kunstakademie, haben einen wichtigen und festen Platz in seinem Ausstellungsprogramm. Die Anfangsjahre der Galerie waren sogar so choreographiert, dass Ausstellungen amerikanischer und europäischer (meist Düsseldorfer Künstler) im Wechsel stattfanden.<sup>325</sup> Reiner Ruthenbeck, Blinky Palermo, Bernd und Hilla Becher, Gerhard Richter,

---

<sup>321</sup> Vgl. die Gespräche der Verfasserin mit Carl Andre und Bruce Nauman. Anhang E.1. und E.5.

<sup>322</sup> Dies sind Handlungsanweisungen, aus denen unter anderen Lawrence Weiners Ausstellung bei Konrad Fischer im April 1969 bestand.

<sup>323</sup> *ibid.*

<sup>324</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), *op. cit.* (deutsches Originalmanuskript).

<sup>325</sup> Auf diesen Umstand weist Kasper König im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002 hin. Vgl. Anhang E.4.



Sigmar Polke, Klaus Rinke, Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Ludger Gerdes, Wolfgang Luy, Thomas Ruff, Martina Klein, Martin Gerwers, Simone Nieweg, Petra Wunderlich (um nur einige wenige zu nennen) sind dem Umkreis der Düsseldorfer Akademie zuzurechnen,<sup>326</sup> wurden aber niemals als lokale Künstler und Künstlerinnen präsentiert, sondern mussten sich an dem Niveau, das durch Fischers international ausgerichtetes Programm vorgegeben wurde, messen lassen.

#### *VI.1.7. Einseitigkeit als inhaltliche Konzeption*

"Mein Ausgangspunkt war die klare sachliche Form, die nicht-erzählende Kunst, die je abstrakter, um so besser auf den Punkt kommt", schildert Konrad Fischer die inhaltliche Ausrichtung seines Galerieprogramms.<sup>327</sup> Die Eröffnungsausstellung der Galerie im Oktober 1967 mit einem Werk des amerikanischen Künstlers Carl Andre setzt programmatische Akzente: Carl Andre zählt mit seinen aus gleichen und unverbundenen Elementen bestehenden Bodenarbeiten neben Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris und Sol LeWitt zu den wichtigen Vertretern der so genannten Minimal Art, einer spezifisch amerikanischen Kunstrichtung also, die Anfang der sechziger Jahre in New York in Erscheinung tritt. Der von dem Philosophen Richard Wollheim 1965 (allerdings in einem anderen Zusammenhang) geprägte Begriff bezeichnet seit den späten sechziger Jahren eine Kunst, die von industriellen Materialien und Fertigungsweisen, von elementaren Formen und seriellen Anordnungen charakterisiert ist. Die Konzeptionen der als Minimalisten kanonisierten Künstler sind jedoch sehr unterschiedlich und so haben die Künstler stets den Ausdruck und die Vorstellung von Minimal Art als einer einheitlichen Bewegung abgelehnt.<sup>328</sup>

Die "klare sachliche Form", von der Fischer spricht, findet ihre Entsprechung in der demonstrativ-faktischen, direkten Kunst der Minimal Art. Und so ist es nicht verwunderlich, dass der Name Konrad Fischers bis heute in besonderem Maße mit der Minimal Art und der sich daraus entwickelnden Konzeptkunst verbunden wird, obwohl er auch andere, beispielsweise der Land Art, der Body Art oder der Arte Povera zugerechnete künstlerische Positionen vertrat. Sein Image ist bis heute, wie Thomas Schütte im Gespräch mit der Verfasserin erläutert, mit der Vorstellung von Mono-Kultur verbunden, auch wenn

---

<sup>326</sup> Trotz dieser Düsseldorf-Lastigkeit seines deutschen Galerieprogramms hat sich Fischer vehement gegen die Unterstellung einer lokalpatriotischen Tendenz gewehrt. Vgl. auch Martin Bochynek, "Galerist Konrad Fischer. 'Ich bin doch kein Lokalpatriot'", in: MARABO, Magazin fürs Ruhrgebiet, Nr. 8, August 1993, S. 40-42.

<sup>327</sup> Konrad Fischer im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 403.

<sup>328</sup> Zur Minimal Art siehe auch die Anthologie von Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, Dresden / Basel 1995 und Sebastian Egenhofers ausführliche Erläuterung des Begriffs in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 210-214.

manche Künstler wie beispielsweise Bruce Nauman oder Gilbert & George in dieses Raster auf den ersten Blick nicht hineinzupassen scheinen.<sup>329</sup> Konrad Fischer hat sein Programm selbst als "einseitig"<sup>330</sup> bezeichnet und diese Einseitigkeit als Beschränkung und Konsequenz zugleich angesehen. Sich von der Kunst der *Jungen Wilden* und der *Arte Chiffra* abgrenzend erläutert Fischer zwei Jahre vor seinem Tod, was er damit meint: "[...] ich kann doch nicht einfach neue Malerei anfassen, will ich relativ konsequent bleiben. Alles ist relativ. So konsequent wie ein Mönch kann man ja nicht sein. Aber ich finde, dass man ein bisschen Haltung bewahren muss. Man kann dem Sammler nicht erst die Minimal-art und am nächsten Tag etwas ganz anderes empfehlen. Wie soll man ihm das erklären? Ich kann nicht einen Carl Andre und gleichzeitig einen Jörg Immendorff vertreten. Das versteht sich jetzt nicht als Polemik. [...] Dass alles, bis auf wenige Ausnahmen, in eine Richtung zielt und ich mit dem, was ich mir vorstelle, ein bisschen einseitig bin, damit habe ich manchmal Probleme. Aber einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht."<sup>331</sup>

Fischers Vorgehen, "eine Richtung aufzubauen und nicht eine Gemischtwarenhandlung"<sup>332</sup>, d.h. nicht eine eklektische Ansammlung von Künstlern und Kunstrichtungen zu vertreten, sondern sich zu spezialisieren, trägt zusammen mit der Klarheit seiner Überzeugungen wesentlich zu seiner Glaubwürdigkeit als Galerist und damit auch zu seinem Durchsetzungspotential bei. Das Versammeln einer 'Schule' ist es, was Pierre Bourdieu als "systematische Konzeption" bezeichnet hat und die seiner Meinung nach alle Galerien auszeichnet, die in der Geschichte der Kunst Epoche gemacht haben.<sup>333</sup> Bourdieu setzt die Epoche machenden Galerien (er nennt als Beispiele die französischen Galerien Sonnabend, Denise René oder Durand-Ruel) von den "Verkaufsgalerien" (zum Beispiel Beaubourg) ab, wobei jedoch nicht vergessen werden sollte, dass auch erstere dem Verkauf von Kunstwerken dienen, also nicht frei von kommerziellen Gesichtspunkten arbeiten.

#### *VI.1.8. Der Handel mit Dingen, mit denen nicht zu handeln ist*

Unser Bild von einem Galeristen ist nicht selten von entgegengesetzten Vorstellungen geprägt. Da ist zum einen die Vorstellung eines profitorientierten Geschäftsmanns, zum anderen die eines selbstlosen Entdeckers

---

<sup>329</sup> Bezeichnenderweise waren viele Künstler der Galerie Fischer vehement gegen die Aufnahme von Bruce Nauman in das Galerieprogramm im Jahr 1968. Sie hielten Naumans Werk für neo-dadistischen "funny stuff" der Westküste (Kasper König im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002). Fischers amerika-verliebte und minimal-bezogene Ausrichtung war letztlich der Grund, warum das Künstlerduo Gilbert & George seine Zusammenarbeit mit Fischer 1980 aufkündigte (Gilbert & George im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002). Vgl. Anhang E.4. und E.7.

<sup>330</sup> Konrad Fischer im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 403.

<sup>331</sup> ibid.

<sup>332</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), op. cit. (deutsches Originalmanuskript).

<sup>333</sup> Pierre Bourdieu, op. cit., S. 235.

und Förderers. Eine tief greifende Zwiespältigkeit, die auch mit den Begriffen 'Realismus / Eigennutz' versus 'Enthusiasmus / Uneigennützigkeit' umschrieben werden könnte, kommt hier zum Ausdruck. Da der Kunsthändler mit Kunstwerken handelt, also mit "Dingen, mit denen nicht zu handeln ist", besteht laut Bourdieu "die einzige legitime Akkumulation darin, sich einen Namen zu machen, einen bekannten und anerkannten Namen: ein Konsekrationskapital, das die Macht zur Konsekration von Objekten [...] beinhaltet, Macht also, Wert zu verleihen und aus dieser Operation Gewinn zu schlagen".<sup>334</sup> Es gehört zu den wesentlichen Regeln im Spiel des von Bourdieu analysierten literarischen Feldes, dass Unternehmer in Sachen Kulturproduktion (egal ob Kunsthändler, Verleger, Theaterleiter oder andere) versuchen, ökonomischen Profit aus ihrer symbolischen Investition zu schlagen. Dass dieses Interesse stets verleugnet wird, scheint Bestandteil des Spiels zu sein. So haben bedeutende Kunsthändler immer wieder erklärt, dass sie der kommerzielle Aspekt des Kunsthandels nicht interessiere; darunter auch Konrad Fischer, der wie er selbst sagte "an diesem ganzen Galerie-Business"<sup>335</sup> keinen Gefallen finden konnte. Auch andere, wie beispielsweise der Künstler Carl Andre haben diese Haltung Fischers bestätigt: "He had almost no commercial interest in art. [...] Konrad was a very successful dealer but the practicalities of business did not interest him at all."<sup>336</sup> Ob dieses angebliche Desinteresse am ökonomischen Profit lediglich als Spielregel des literarischen Feldes gewertet wird, oder als reine Koketterie, sei dahingestellt, es ist jedoch auffallend, dass in der Geschichte der Kunst einflussreiche und bedeutende Kunsthändler sich eine gewisse Unabhängigkeit von Konjunktur- und Geschmacksfragen des Marktes bewahrt haben. Auch Konrad Fischer, der im Laufe seiner beruflichen Karriere ein wohlhabender Mann wurde und dessen Künstler und Künstlerinnen zum Teil beträchtliche Preise auf dem Kunstmarkt erzielten, hat sich nicht dem Postulat des Marktes unterworfen: Zum einen begann er seine Karriere mit einer Kunst, für die es in Europa zunächst noch überhaupt keinen Markt gab (dieser musste erst erschlossen werden) und die aufgrund ihrer Sprödigkeit (Minimal Art) oder Immaterialität (Konzeptkunst) von Natur aus nicht leicht zu verkaufen ist, zum anderen hielt er beharrlich und kompromisslos an seinen künstlerischen Überzeugungen fest, auch als der Markt eine andere Kunst favorisierte. Als in den achtziger Jahren die Malerei der Neuen Wilden große Erfolge feierte, zog sich Fischer sogar aus seiner New Yorker Partnerschaft mit Gianenzo Sperone zurück, da dieser die neue Malerei unterstützte und ausstellte. "1981 habe ich sie [die gemeinsame Galerie mit Sperone; B.K.] verlassen, denn zu dem Zeitpunkt zogen die Neuen Wilden in die Galerie ein, und mit denen konnte ich mich nicht identifizieren. Vom geschäftlichen Standpunkt aus gesehen war mein Rückzug töricht, denn die Wilden wurden zu einem gewaltigen Erfolg. Ich hingegen konnte in den Jahren 1981/82 so gut wie nichts verkaufen. Alle Welt stürzte sich auf die Wilden!"<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> *ibid.*, S. 239.

<sup>335</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), *op. cit.* (deutsches Originalmanuskript).

<sup>336</sup> Carl Andre im Gespräch mit der Verfasserin im März/ April 2002. Vgl. Anhang E.1.

<sup>337</sup> Konrad Fischer 1989 zit n.: Stella Baum, *op. cit.*, S. 281.

"Ich kann ja nichts verkaufen, wovon ich nicht überzeugt bin", äußerte Fischer schon 1971.<sup>338</sup>

Kompromisslos nur das zu verkaufen, was man selbst für gut hält und ohne dabei Konzessionen an die Konjunktur- und Geschmacksfragen des Marktes zu machen, ist Ausdruck von Aufrichtigkeit - einer Eigenschaft, die Bourdieu wiederum als eine der Voraussetzungen für symbolische Wirksamkeit bezeichnet hat.<sup>339</sup> Der Düsseldorfer Kunsthistoriker Stephan von Wiese hat in diesem Zusammenhang den Satz vom "Kunsthändler als Überzeugungstäter" geprägt.<sup>340</sup> Dass Fischer selbst in Kleidung und Auftreten bescheiden wirkte und auch sein persönlicher Lebensstil eher einfach als luxuriös war, erhärtete das Bild vom finanziell unambitionierten Menschen, das Fischer in der Kunstszene einnahm. Zu diesem Image hat auch Fischers demonstratives Desinteresse am kommerziellen Aspekt seiner Arbeit beigetragen, das er beim Verkaufen von Kunst zur Schau stellte. Seine 'Anti-Verkaufsgespräche' sind legendär geworden.<sup>341</sup>

"Konrad would run away all the time when a client came", haben Gilbert & George seine von Fischer selbst stilisierte Unfähigkeit und Unwilligkeit, andere zum Kauf zu überreden, beschrieben. Und das englische Künstlerpaar präzisiert weiter: "You could buy things but he [K.F.] would not sell them."<sup>342</sup>

Auch wenn das Interesse an der künstlerischen Qualität von Kunstwerken bei Konrad Fischer ungleich größer war als sein Interesse an ihrer händlerischen Profitabilität, so ist doch festzuhalten, dass Fischer kein Mäzen, sondern ein professioneller Kunsthändler war. Vom Gewinn und Verlust seines Unternehmens hing sein eigener Lebensunterhalt ab sowie der seiner Familie und seiner Angestellten. Ein überwiegender Teil der bei Fischer gezeigten Werke wurde auf Kommissionsbasis verkauft; in seltenen Fällen, insbesondere bei finanziellen Engpässen auf Seiten der Künstler kaufte der Galerist selbst einzelne Werke vom Künstler ab. Das von so manchen Galeristen (wie beispielsweise Leo Castelli in New York oder Heiner Friedrich in München) in den sechziger Jahren angewandte System der Künstler-Galerie-Verträge<sup>343</sup> wurde von Konrad Fischer zu keiner Zeit praktiziert. Künstler-Galerie-Verträge sind Einkommensvereinbarungen, die die Künstler mit monatlichen Bezügen als Vorschuss auf künftige Verkaufshonorare ausstatten, so dass sie sich befreit von finanziellen Sorgen ganz auf ihre Kunst konzentrieren können. Diese auf den ersten Blick als Großzügigkeit erscheinende Praxis, hat sich "in Wahrheit als sicheres Gespür für die Wechselwirkungen zwischen Kunstmarkt und Museen herausgestellt".<sup>344</sup> Sie diente der Marktstellung der Galerien, band beide Seiten in vielfacher Hinsicht

---

<sup>338</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), op. cit. (deutsches Originalmanuskript).

<sup>339</sup> Pierre Bourdieu, op. cit., S. 266.

<sup>340</sup> Stephan von Wiese, "Der Kunsthändler als 'Überzeugungstäter'. Daniel-Henry Kahnweiler und Alfred Flechtheim", in: *Alfred Flechtheim: Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1987, S. 45.

<sup>341</sup> Vgl. Kap. II. 4.

<sup>342</sup> Gilbert & George im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002. Vgl. Anhang E.7.

<sup>343</sup> Als frühes Beispiel sei der in den vierziger Jahren geschlossene Vertrag zwischen Peggy Guggenheim und dem Künstler Jackson Pollock angeführt.

<sup>344</sup> Mary Lublin, "Amerikanische Galerien im 20. Jahrhundert: Von Stieglitz bis Castelli", in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin und Royal Academy of Arts, London, 1993, S. 177.

aneinander und ließ gegenseitige Abhängigkeiten entstehen. Konrad Fischer jedoch forderte keineswegs eine exklusive Vertretung, sondern unterstützte im Gegenteil die Zusammenarbeit seiner Künstler mit anderen Galerien, damit sich ihr Wirkungsfeld vergrößern konnte. So führte Konrad Fischer im Gespräch mit Stella Baum im Jahr 1989 aus: "Es liegt mir sehr daran, für meine Künstler zu sorgen, vor allem, dass sie in anderen Galerie ausstellen. In Köln natürlich nicht, das fände ich nicht so toll, es ist zu nah, aber Mailand, London, München."<sup>345</sup>

Um die Abwicklung der kaufmännischen Angelegenheiten der Galerie kümmerte sich vor allem Fischers Ehefrau Dorothee. Auf diese Weise musste sich Konrad Fischer nicht um Rechnungen, Mahnungen, Steuern und all die zum Teil unangenehmen Dinge kümmern, die zu einem Geschäftsunternehmen dazugehören und mit denen man sich nicht immer beliebt macht. Die Rollenverteilung *good boy bad girl* funktionierte - auch wenn Fischer es sich selbst damit so manches Mal auf Kosten anderer leicht machte.

#### *VI.1.8. Vom Experiment zur Kunst. Der Ort der Kunst (-werdung)*

Folgt man dem traditionellen und geläufigen aristotelischen Ortsbegriff, so ist der Ort eine physisch markierte Stelle im Raum. Ort wird verstanden "in Beziehung zu dem Körper [...], der ihn einnimmt".<sup>346</sup> Aristoteles scheint damit ein Ineinanderfallen von Ort und Raum anzusprechen, das folgendermaßen präzisiert wurde: "Der Raum ist identisch mit dem Ort und wird als die anliegende Grenze des umfassenden Körpers definiert."<sup>347</sup> Raum ist als eine Grundlage und Bedingung von Kunst immer vorhanden. Die Art und Weise, wie Raum in der Kunst reflektiert wird, ist jedoch einem permanenten Wandel unterzogen. Kunstwerke nehmen nicht nur physisch Raum ein, sie können sich auch explizit oder implizit auf den Ort beziehen, an dem sie sich ereignen bzw. lokalisieren. Ein erhöhtes Bewusstsein für die spezifische architektonische Raumsituation ist insbesondere in den Anfängen einer ortsbezogenen Kunst in den sechziger Jahren zu beobachten. Später wird der Raum als Körper der Ausstellung thematisiert und problematisiert: Künstler wie Michael Asher, Daniel Buren und Marcel Broodthaers widmen sich in den siebziger Jahren den Bedingungen des Ausstellungsraumes und machen vor Ort Konventionen der Kunstinstitution sichtbar. Ihre kunstimmanenten Reflexionen der Mechanismen des Kunstbetriebs stellen einen wichtigen Ausgangspunkt für die institutionskritischen Ansätze der frühen neunziger Jahre dar (Andrea Fraser, Martha Rosler u.a.), die den Ort der Kunst um soziale, politische, historische, topografische und ethnografische Aspekte erweitern.<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> Konrad Fischer 1989 zit.n. Stella Baum, op. cit., S. 279/280.

<sup>346</sup> Aristoteles, zit. n. Alain Cuff, *Der Ort des Werkes*, Kat. Kunsthalle Bern 1992, S. 25.

<sup>347</sup> Max Jammer über den Raumbegriff bei Aristoteles in: Ders., *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt 1980, S. 55.

<sup>348</sup> Zur Entwicklung des (sozialen) Raumbegriffs von den sechziger bis in die neunziger Jahre siehe auch: Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*, Diss., Köln 2002.

Damit wird deutlich: Die Frage nach dem Ort der Kunst ist untrennbar mit der Frage nach ihrem Ausstellungsort verbunden, denn dieser stellt die Plattform der Auseinandersetzung der Kunst mit dem (physischen und sozialen) Raum dar. Konrad Fischer hat künstlerische Neudefinitionen des Ausstellungsraumes und ortsbezogenes Arbeiten seiner Künstler von Anfang an gefördert und favorisiert. Sieht man sich Installationsfotos von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* an, so wird deutlich, dass es sich hier weniger um einzelne Werke handelt als vielmehr um unwiederbringlich verloren gegangene Raumsituationen. In Abgrenzung zu Museumsausstellungen hat Konrad Fischer seine Ausstellungsräume als Experimentierfeld verstanden, in dem Künstler und Künstlerinnen Neues und Ungesichertes erproben und der Öffentlichkeit präsentieren konnten.<sup>349</sup> Auch die einfachen und unspektakulären Räume der Galerie, ihre hellen Wände und der aus grau gestrichenem Beton gefertigte Fußboden wirken eher funktional als repräsentativ. Sowohl in der Neubrück- bzw. Andreasstraße als auch in der Platanenstraße sind Fischers Ausstellungsräume 'neutrale' Behälter für Kunst, deren Architektur so beschaffen ist, dass sie der Wahrnehmung von Kunst zugute kommt. Als ehemalige Tordurchfahrt bzw. als frühere Porzellanfabrik haben sie nichtsdestotrotz einen eigenen Charakter und eine eigene Stimmung.

Im Jahr 1976 hat Brian O'Doherty mit einer Aufsehen erregenden, vieldiskutierten Artikelserie in der Kunstzeitschrift *Artforum* die 'Ideologie des Galerieraums' enthüllt, die sich hinter der scheinbaren Neutralität des so genannten *White Cube* verbirgt.<sup>350</sup> Unter der Bedingung selbst übersehen zu werden hat ein *White Cube* die Funktion, etwas als Kunst zu konstituieren. Nach der Definition O'Dohertys hält die "ideale Galerie [...] vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es 'Kunst' ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertsystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird. Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit schickem Design zu einem einzigen Kultraum der Ästhetik."<sup>351</sup> Die Leistung von Brian O'Doherty besteht darin, dass er erstmals in der Geschichte der Kunstkritik die Bedeutung des neutralen weißen Galerieraumes für die ästhetische, kulturelle und ökonomische Bestimmung der Kunst auf den Begriff gebracht hat. Bei aller Parallelität zu einem typischen *White Cube* ("schattenlos, weiß, clean und künstlich"<sup>352</sup>) zeichnen sich Konrad Fischers Ausstellungsräume jedoch durch eine Rohheit aus, die ihre

---

<sup>349</sup> "Insofern ich keine Museumsausstellungen mache, können die Künstler experimentieren," äußerte sich Fischer 1989 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks in: "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op.cit., S. 404.

<sup>350</sup> Die einzelnen Texte kamen 1986 in Buchform unter dem Titel *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* heraus.

<sup>351</sup> Wolfgang Kemp (Hg.), *Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Berlin 1996, S. 9.

<sup>352</sup> *ibid.*, S. 10.

Funktionalität und ihr Gemacht-Sein nicht zu leugnen suchen. Der Künstler Bruce Nauman hat Fischers Ausstellungsräume mit denen amerikanischer Galerien verglichen und auf ihren Ateliercharakter hingewiesen: "American galleries in that time—before everybody moved downtown and had big loft spaces—were smaller, were in houses. They were refined and clean and neat and had carpet on the floor. And this [Fischer's space; B.K.] was so much more, just like being in a studio."<sup>353</sup> Die Galerie wird also über einen bloßen Distributionsort hinaus als ein Ort der künstlerischen Produktion verstanden, ein Ort, an dem künstlerische Neudefinitionen des Raumes möglich sind und erprobt werden können. Die 'Institution Galerie' bietet dabei gleichsam einen Rahmen, in dem das Experiment zur Kunst werden kann.

---

<sup>353</sup> Bruce Nauman im Gespräch mit der Verfasserin im September 2002. Vgl. Anhang E.5.

## *VI.2. Künstlerische Neudefinitionen des Ausstellungsraumes anhand ausgewählter Beispiele*

Im Folgenden sollen anhand von drei exemplarischen Ausstellungen bei Konrad Fischer verschiedene künstlerische Neudefinitionen des Ausstellungsraumes aufgezeigt werden. Hierfür werden frühe Ausstellungen der Künstler Carl Andre (1967), Bruce Nauman (1968) und Blinky Palermo (1970) herangezogen. Es sei an dieser Stelle betont, dass diese nur einen Bruchteil bilden im weiten Feld der künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Ausstellungsraum, die bei Konrad Fischer im Laufe der Jahrzehnte stattgefunden haben. Im Rahmen dieses Untersuchungsprojektes ist es jedoch unmöglich, auf alle einzeln einzugehen. Daher soll die genauere Betrachtung von drei Ausstellungen als Beispiel dienen, um ein sich veränderndes Verhältnis in der Konstellation Werk-Raum-Betrachter aufzuzeigen, das in vielfältiger Weise auch in anderen Ausstellungen bei Konrad Fischer ihre spezifische Ausprägung fand.

### *VI.2.1. Die Skulptur als Ort*

*Carl Andre, 5 x 20 Altstadt Rectangle, Düsseldorf 1967*

Am 21. Oktober 1967 eröffnet Konrad Fischer seine Galerie in einer ehemaligen Hofdurchfahrt in der Neubrückstraße 12 in Düsseldorf mit einer Ausstellung des amerikanischen Künstlers Carl Andre [Abb.28]. Zu dieser ersten Einzelausstellung des Künstlers in Europa erscheint eine Einladungskarte im länglichen Klappformat, deren Innenseite einen Grundriss des Galerieraumes mit der von Carl Andre gezeigten Skulptur aufweist. *5 x 20 Altstadt Rectangle*, so der Titel der Skulptur, besteht aus 100 Stahlplatten in der Größe 0,5 x 50 x 50 cm, die auf dem Boden des Galerieraumes ausgelegt, eine Gesamtform von 0,5 x 250 x 1000 cm bilden. Die Konfiguration des Werks entspricht den Proportionen des Galerieraumes, dessen Grundfläche durch die Bodenarbeit fast vollständig eingenommen wird. Zugleich stellt Carl Andre eine Zeichnung aus, die weitere Kombinationsmöglichkeiten der gleichen Anzahl von Metallplatten zeigt.





**Abb. 28** Carl Andre, *5 x 20 Altstadt Rectangle*, Düsseldorf 1967. Hot-rolled steel. 100 Teile je 0,5 x 50 x 50 cm., insgesamt 0,5 x 250 x 1000 cm. Installationsansicht, Düsseldorf, 1967 (Foto: Fred Kliché, Düsseldorf)

Die Eigenschaften der seriellen und additiven Anordnung nicht-referentieller Formen und ihre industrielle, anonym und massenhaft hergestellte Fertigung hat dieses Werk mit anderen Werken der Minimal Art gemeinsam.<sup>354</sup> In ihrem Anti-Illusionismus, ihrer klaren, unpersönlichen und pathoslosen Formensprache ist die Minimal Art oftmals als Gegenbewegung zur Pop Art (und deren Realitätszitate und illustrativen Strategien) und zum Abstrakten Expressionismus (und dessen expressiver Subjektivität) verstanden worden. Eine erste, umfassendere Ausstellung dieser neuen Kunstrichtung fand im April 1966 im Jewish Museum in New York unter dem Titel *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* statt. Es soll noch einige Zeit dauern, bis diese genuin amerikanische Kunst auch in Europa in einer Übersichtsausstellung vorgestellt werden wird: Im März 1968 zeigt das Gemeentemuseum in Den Haag die

---

<sup>354</sup> Zu ihren Hauptvertretern werden Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris und Sol LeWitt gezählt. Alle diese Künstler haben bei Konrad Fischer ausgestellt. Carl Andre und Sol LeWitt gehören seit 1967 bzw. seit 1968 zum inneren Kern der Galerie; Donald Judd (1970) und Robert Morris (1973) wurden je einmal gezeigt, Dan Flavin hatte 1969 und 1981 Einzelausstellungen bei Konrad Fischer.

Ausstellung *Minimal Art*, die später auch in die Kunsthalle Düsseldorf (Januar 1969) und in die Akademie nach Berlin (März 1969) wandert. Als Konrad Fischer im Oktober 1967 seine Galerie mit einem Hauptvertreter der Minimal Art eröffnet, ist diese Kunst in Europa noch so gut wie unbekannt. Unerhört neu wirkt sie nicht nur aufgrund ihrer einfachen und klaren Formensprache, sondern auch aufgrund ihrer sensiblen und unaufdringlichen Integration in den Ausstellungsraum, welche sie - und dies ist in besonderem Maße bei den Werken Carl Andres ausgeprägt - für so manchen Ausstellungsbesucher auf den ersten Blick oftmals nicht erkennbar macht. "Most visitors thought the gallery was empty", beschreibt Carl Andre rückblickend die Rezeption der Ausstellungsbesucher im Oktober 1967, denn "to most people, empty walls meant an empty gallery".<sup>355</sup> Der Anspruch von Carl Andre, dass seine Kunst sich in die Umgebung einfügen und nicht diese dominieren soll, hat er schon zu einem früheren Zeitpunkt formuliert: "Ich möchte keine Arbeiten mehr machen, die einen erschlagen oder ins Auge stechen. Ich ziehe Arbeiten vor, mit denen man in einem Raum sein kann und die man ignorieren kann, wenn man sie ignorieren will."<sup>356</sup>

Schon die ersten, Ende der fünfziger Jahre entstehenden Skulpturen des Autodidakten Carl Andre weisen hinsichtlich ihres Strukturprinzips sowohl Einflüsse der Kultstätten des Neolithikums (Stonehenge), als auch der frühen Gemäldeserien Frank Stellas auf, eines Künstlerkollegen, in dessen Atelier in New York Carl Andre zeitweise arbeitete. Insbesondere das serielle Prinzip der Verbindung gleicher Einzelelemente und die nicht-hierarchische Ordnung, die Andre selbst als 'nicht-axiale Symmetrie' bezeichnet (eine Art von Symmetrie, in der jeder beliebige Teil jeden anderen Teil ersetzen kann),<sup>357</sup> sind es, die Carl Andres skulpturale Arbeiten mit den schwarzen Bildern und den Streifenbildern von Frank Stella, die um 1960 entstehen, gemein haben. Fast alle Werke von Andre sind Bodenarbeiten, die nicht nur zum Um-, sondern auch zum Beschreiten einladen und herausfordern. Damit kehrt der Künstler die kulturelle Konditionierung des Betrachters um, die Gewohnheit, zur Kunst 'aufsehen' zu müssen und sie nicht berühren zu dürfen. Auf den Umstand, dass das Betreten einer Skulptur nicht nur ungewohnt ist, sondern auch unangenehme Gefühle im Betrachter auszulösen vermag, hat die Kunsthistorikerin Anna C. Chave zurecht kritisch hingewiesen.<sup>358</sup>

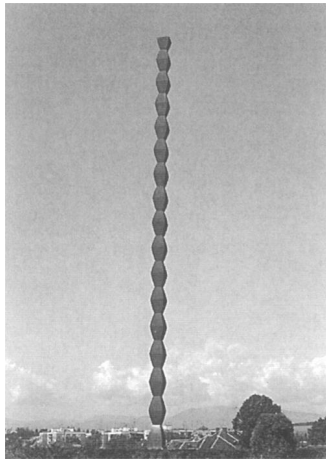
---

<sup>355</sup> Carl Andre im Briefwechsel mit der Verfasserin im März/ April 2002. Vgl. Anhang E.1.

<sup>356</sup> Carl Andre zit. in: Enno Develing, *Skulptur als Ort*, in: Gregor Stemmrich (Hg.), op. cit, S. 246.

<sup>357</sup> "[...] anaxial symmetry, with no real right or left, or up & down", Carl Andre im Briefwechsel mit der Verfasserin, März/April 2002. Vgl. Anhang E.1.

<sup>358</sup> Anna C. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power", in: *Arts Magazine*, Januar 1990, S. 44-63.



**Abb. 29** Constantin Brancusi, *Endlose Säule*, 1937/38.  
Stahl. Höhe ca. 30 m. Ensemble Tirgu Jiu, Rumänien  
(Foto: ADAGP c. Brancusi Mnamcci, Centre Georges  
Pompidou Legs Brancusi 1957).

Die Betonung der Horizontale im künstlerischen Werk Carl Andres steht in Bezug zum Problem des Sockels in der Kunst und damit zum plastischen Werk von Constantin Brancusi (1876-1957). Andre selbst hat die Bedeutung dieses europäischen Bildhauers auf seine eigene künstlerische Entwicklung immer wieder betont. In diesem Sinne äußerte er sich im Jahr 1966: "Alles, was ich tue, ist, Brancusis *Endlose Säule* auf die Erde zu legen statt in den Himmel zu stellen [...] Die engagierte Haltung ist die, am Boden entlang zu laufen"<sup>359</sup> [Abb.29]. Sicherlich sind bei dieser bildhauerischen Konzeption Carl Andres auch die Erfahrungen eingeflossen, die der Künstler in den Jahren 1960 bis 1964 als Bremser und Rangierer bei der Pennsylvania Railroad in New Jersey machte. Aspekte wie beispielsweise das Programm der horizontalen Zusammenstellung gleicher Module, die Idee der Bewegung und des Transports, und die Vorstellung von Skulptur als einem Weg, der am Boden entlangläuft (wie ein Schienenstrang) machen dies deutlich. Im Briefwechsel mit der Verfasserin hat der Künstler seine Vorstellung einer idealen Skulptur in Worte gefasst. "[...] my ideal sculpture is a road but better than that is the kind of path that gets worn down by people walking diagonally across a vacant field. That is truly collective art."<sup>360</sup>

Die Einzelteile der Skulpturen von Carl Andre berühren sich, sind aber nur lose miteinander verbunden und nicht am Boden fixiert. Andre verwendet verschiedene Materialien wie Metallplatten (Blei, Stahl, Aluminium, Zink, Kupfer und Magnesium), die er manchmal auch miteinander kombiniert; zudem auch Betonblöcke, Holzklötze oder Ziegelsteine. Gewicht, Glanz, Struktur, Dichte und Masse des meist industriell hergestellten Baumaterials, das der Künstler in seiner ursprünglichen Form verwendet, sind dabei sehr unterschiedlich und mit Sorgfalt gewählt. Die Auswahl der Materialien wird auch von der

<sup>359</sup> Carl Andre zit. in: David Bourdon, "The Razed Sites of Carl Andre", in: *Artforum*, Oktober 1966, S. 15.

<sup>360</sup> Carl Andre im Briefwechsel mit der Verfasserin im März/April 2002. Vgl. Anhang E.1.

örtlichen Umgebung und von den zur Verfügung stehenden Produktionsmitteln bestimmt. "Ich glaube daran, die Materialien der Gesellschaft zu verwenden in einer Form, in der die Gesellschaft sie nicht verwendet", präzisiert der Künstler.<sup>361</sup> Mit der Herstellung der 1967 bei Konrad Fischer gezeigten Skulptur *5 x 20 Altstadt Rectangle* wurde eine ortsansässige Metallfirma beauftragt, die auch schon für die Ausarbeitung der Galerietüren, welche die ehemalige Tordurchfahrt zu einem abgeschlossenen Raum umwandelten, tätig geworden war.<sup>362</sup> Für die Herstellung weiterer Werke für *Ausstellungen bei Konrad Fischer* nutzte der Künstler in den folgenden Jahren oftmals die Dienste der holländischen Firma *bergeijk* von Martin Visser, der zusammen mit seiner Frau Mia enthusiastisch junge Kunst sammelte und ohne deren treue Unterstützung *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in den ersten Jahren wohl nicht überlebt hätte.

Durch die Verwendung industriell hergestellter Materialien und durch das serielle Prinzip der Anordnung gleicher Teile werden die individuelle Handschrift des Künstlers und sein auktorialer Gestus zurückgenommen. So sehr dieser Faktor in seiner Zeit als Abgrenzung zum Abstrakten Expressionismus eine Rolle gespielt haben mag, in der Retrospektive kann man heute sehr wohl Werke Carl Andres als solche erkennen und unter Werken anderer Minimal-Künstler ausmachen.

Die historische Bedeutung der Minimal Art liegt jedoch weder in der Verwendung anonym gefertigter Materialien, noch in der seriellen Anordnung gleicher Teile, sondern in der Einbindung des Raumes in die künstlerische Arbeit. Der Raum wird hierbei als Proportion und Maßeinheit verstanden, auf welche sich das künstlerische Werk in seiner Ausdehnung, Positionierung, Schwere, Dichte, Masse, Oberflächenstruktur, Tonigkeit etc. bezieht. Carl Andre versteht Skulptur dabei als ein Instrument der Raummanipulation: "Statt eines Schnitts in das Material [...] verwende ich das Material als einen Schnitt in den Raum."<sup>363</sup> Anhand von drei Stufen, die Carl Andre zum Zeitpunkt seiner Aussage (1968) bereits vollzogen hat, beschreibt er die Entwicklung seiner künstlerischen Arbeit: "Skulptur als Form, Skulptur als Struktur, Skulptur als Ort ('place')."<sup>364</sup> Interessant ist dabei, wie Carl Andre den Ort selbst definiert: "Ein Ort ist ein Gebiet innerhalb einer Umgebung, das in einer solchen Weise verändert wurde, dass dadurch die gesamte Umgebung auffälliger wird. Alles ist eine Umgebung, aber ein Ort besitzt eine besondere Beziehung sowohl zu den allgemeinen Eigenschaften der Umgebung als auch zu den besonderen

---

<sup>361</sup> Carl Andre während eines Symposiums im Windham College, Putney, Vermont, am 30. April 1968 mit den Teilnehmern Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner und Dan Graham (Moderator), organisiert von Seth Siegelaub. Ein Auszug des Transkripts ist veröffentlicht in: Lucy R. Lippard, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973, S.47.

<sup>362</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Dorothee Fischer.

<sup>363</sup> Carl Andre, zit.n. David Bourdon, "A Redefinition of Sculpture", in: *Carl Andre - Sculpture 1959 - 1977*, Kat. Laguna Gloria Art Museum, Austin 1978, S. 19.

<sup>364</sup> Carl Andre im Gespräch mit Dodie Cust, "Andre. Artist of Transportation", in: *The Aspen Times*, 18. Juli 1968. Zit. aus Enno Develing, "Skulptur als Ort", in: Gregor Stemmrich (Hg.), op. cit. S. 246.

Eigenschaften der dort vollzogenen Arbeit.<sup>365</sup> Dieses Verständnis von Skulptur als nicht einem Ort zugehörigen, sondern selbst einen Ort schaffenden Objekt, das Carl Andre hier favorisiert, erinnert stark an den Aufruf des deutschen Philosophen Martin Heidegger, den jener als fast 80-Jähriger beinahe zeitgleich (1969) formulierte: "Wir müssten erkennen lernen, dass die Dinge selbst die Orte sind und nicht nur an einen Ort gehören."<sup>366</sup> Skulpturen zu machen heißt demnach (und hier scheinen der Künstler Carl Andre und der Philosoph Martin Heidegger einer Meinung zu sein), Orte zu schaffen. Die zentralen Aspekte von Heideggers Spätwerk *Die Kunst und der Raum* fasste Dieter Jähnig in einer Erinnerungsschrift an den Philosophen zusammen: "Der Raum der Kunst ist Topos, Landschaft. Dieser Verfassung von Raum als 'Räumen', als Ortgewähren nachzudenken, ist ein Kennzeichen von Heideggers Denken im Ganzen."<sup>367</sup> In Heideggers Worten liest sich das folgendermaßen - und hier kommt einem Erich Kästners Aufforderung in den Sinn, "Heidegger zu lesen wie Dichtung"<sup>368</sup>: "Die Plastik wäre die Verkörperung von Orten, die, eine Gegend öffnend und sie verwahrend ein Freies um sich versammelt halten, das ein Verweilen gewährt den jeweiligen Dingen und ein Wohnen dem Menschen inmitten der Dinge."<sup>369</sup>

An der Erschließung des durch das künstlerische Werk geschaffenen Ortes hat der Betrachter einen elementaren Anteil. Seiner Rezeption wird eine konstitutive Rolle im künstlerischen Prozess zugesprochen. Dabei wird die Totalität des menschlichen Körpers zu einem Organ der Raumerfahrung, bedarf der künstlerisch artikulierte Raum doch nicht zuletzt der körperlichen Erschließung (Bewegung im Raum, Betreten der Skulptur etc.) durch den Rezipienten. Hier spielen auch die neuesten Erkenntnisse in den Bereichen der Wahrnehmungsphänomenologie - insbesondere Maurice Merleau-Pontys 1962 auf Englisch erscheinendes Werk *Phänomenologie der Wahrnehmung*<sup>370</sup> - und der Wahrnehmungspsychologie eine wichtige Grundlage. Von enormer Bedeutung sind die Erkenntnisse über die wechselseitige Abhängigkeit einer motorischen und einer perzeptiven Raumorientierung.<sup>371</sup> Während sich letztere auf optische Eindrücke und deren geistige Verarbeitung bezieht, "d.h. alles Gesehene wird sinnvoll im phänomenal-räumlichen Bezugssystem eingeordnet", so erfolgt die motorische Raumorientierung mit Hilfe des Körpers. Sie besteht "in einem unmittelbaren 'Sichzurechtfinden'", in einem "In-Beziehung-Setzen des Körpers zu

---

<sup>365</sup> Carl Andre während eines Symposiums im Jahr 1968. Auszug des Transkripts zit. in: Lucy Lippard, op. cit., S. 47.

<sup>366</sup> Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969, S. 11.

<sup>367</sup> Dieter Jähnig, "Die Kunst und der Raum", in: Günther Neske (Hg.), *Erinnerung an Martin Heidegger*, Pfullingen 1977, S. 133 f.

<sup>368</sup> Erich Kästner zit. ibid., S. 132.

<sup>369</sup> Martin Heidegger, op. cit., S. 11.

<sup>370</sup> Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, besonders die Kapitel "Räumlichkeit des eigenen Leibes und die Motorik", S. 123-177, und "Der Raum", S. 284-346. Einen Überblick über die Rezeption von Merleau-Ponty in der amerikanischen Kunstwelt der sechziger und siebziger Jahre gibt James Meyer, "Der Gebrauch von Merleau-Ponty", in: Sabine Sanio (Hg.), *minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Ostfildern-Ruit 1988, S. 178-187.

<sup>371</sup> Vgl. hierzu Norbert Bischof, *Grundlagen und Probleme einer Psychophysik der Raumwahrnehmung*, Diss., Göttingen 1965.

irgendwelchen Bezugsgrößen im vorgegebenen Raum".<sup>372</sup> Der Kunsttheoretiker Benjamin H.D. Buchloh hat im Zusammenhang mit einer adäquaten Rezeptionsstrategie in der modernen Kunst von einem Moment der "aktivierenden Betrachtungsweise"<sup>373</sup> gesprochen. Die Relation zwischen Werk und Betrachter gewinnt in der Minimal Art einen neuen Stellenwert. Eine Skulptur wie Carl Andres *5 x 20 Altstadt Rectangle* ist nicht länger - wie es die Kunsttradition vorsieht - als autonomes Objekt zu verstehen, sondern ist mit den Gegebenheiten und Dimensionen des Raumes und der Erfahrung des Betrachters in komplexer Weise in ein Verhältnis gesetzt.

Durch die Einbindung des Werks in einen spezifischen Raumzusammenhang bzw. durch die 'Skulptur als Ort' (um mit Carl Andre zu sprechen), wird ein bildnerisches Konzept entworfen, das die Ortlosigkeit einer autonomen Form überwindet zugunsten der Rückgewinnung eines determinierten Erfahrungskontextes. Die physische Existenz der Kunst, ihr konkretes *Hier und Jetzt*, ist dabei unabdingbar. Daher verwundert es nicht, dass Carl Andre sich immer von der so genannten Konzeptkunst abgegrenzt hat, indem er dem realen Ort der Kunst und ihrer Materialisierung / Visualisierung große Bedeutung zugesprochen hat: "Ich bin sicherlich kein Konzept-Künstler, weil die physische Existenz meiner Arbeit nicht von ihrer Idee getrennt werden kann."<sup>374</sup> Der Kunsthistoriker Gregor Stemmrich, der in den neunziger Jahren eine Anthologie wichtiger Texte zur Minimal Art herausgegeben hat,<sup>375</sup> nennt als Grundkonzepte dieser künstlerischen Bewegung daher auch 'presence and place'. Präsenz (presence) und Ort (place) sind normalerweise keine Konzepte, wurden in der Minimal Art jedoch dazu gemacht. Nach Ansicht Stemmrichs bedeutet dies einen Bruch mit der gesamten Kunsttradition insofern, "als es bisher immer nur um die Frage ging, was präsentiert wurde und wo es präsentiert wurde, nicht jedoch darum, etwas so zu konzipieren und zu präsentieren, dass dadurch Präsenz und Ort selbst als Konzepte ausgewiesen sind".<sup>376</sup>

Ein "Post-studio Künstler"<sup>377</sup> wie Carl Andre berücksichtigt in seinem künstlerischen Schaffen die jeweilige Räumlichkeit der Präsentation des Werks, wie beispielsweise den Raum von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in seinem Werk *5 x 20 Altstadt Rectangle*. Dass sein Werk immer auf den Ort der Ausführung gerichtet ist, ist schon äußerlich daran erkennbar, dass der Künstler seinen Werktiteln nicht nur die Jahreszahl, sondern auch den Entstehungsort des Werkes hinzufügt (beispielsweise: *5 x 20 Altstadt Rectangle*, Düsseldorf 1967). Kontextabhängigkeit wird hier als Möglichkeit und Bedingung künstlerischen

---

<sup>372</sup> Hans Joachim Albrecht, *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung*, Köln 1977, S. 25.

<sup>373</sup> Benjamin H.D. Buchloh, "Die Konstruktion (der Geschichte) der Skulptur - die Rezeption des Konstruktivismus und die Plastik der 60er Jahre", in: *Skulptur-Projekte in Münster*, Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster 1987, S. 344.

<sup>374</sup> Carl Andre, zit. n.: "Ein Interview mit Carl Andre", in: *Minimal Art. Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*, Kat. Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 2001, S. 22.

<sup>375</sup> Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden / Basel 1995.

<sup>376</sup> Gregor Stemmrich, "Grundkonzepte der Minimal Art", in: *Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluss auf die internationale Kunst der 90er Jahre*, Kat. Neues Museum Weserburg Bremen u.a. 1998, S. 12.

<sup>377</sup> Carl Andre, zit.n.: Phyllis Tuchmann, "An Interview with Carl Andre", in: *Artforum*, vol. 8., no.6, Juni 1970, S. 57.

Entwerfens verstanden. Damit wird die Basis für die Entwicklung einer ortsbezogenen Kunst gelegt, in der sich ein konzeptueller Wandel unserer ganzen Kultur spiegelt: Der Wechsel von einem essentialistischen Denken zu einem in Relationen, ist doch das künstlerische Werk ganz entscheidend an den Umraum seiner Präsentation und das aktive Wahrnehmungsverhalten des Rezipienten gebunden. In einer orts- und gegenwarts-bezogenen Haltung erfährt das wahrnehmende Subjekt nicht nur etwas über das wahrgenommene Objekt, sondern in einem Prozess der Wechselwirkung auch über sich selbst. Dabei ist der Bezug des Betrachters zur Skulptur einer Art Bespiegelungssituation vergleichbar. Das 'banale' Objekt, das keine narrativen Sensationen bzw. allegorische und symbolische Deutungsmöglichkeiten (und -ausflüchte!) bietet, wird zum Spiegel, in dem das Sehen und die Wahrnehmung selbst in den Blick und ins Bewusstsein geraten. Das Abhängigkeitsverhältnis von Werkwahrnehmung und Selbsterfahrung als Wahrnehmendem, das 'Sehen des Sehen' selbst, wird so zum zentralen Anliegen. Oder, wie es Nina Möntmann treffend formulierte, das "So-Sein des Objekts im Raum ist kompatibel mit den Seinserfahrungen der Betrachter im Raum".<sup>378</sup>

#### *VI.2.2. Der Ausstellungsraum als Produktionsort*

##### *Bruce Nauman, Six Sound Problems for Konrad Fischer, 1968*

Ein knappes Jahr nachdem Carl Andre *Ausstellungen bei Konrad Fischer* eröffnete, stellt sich dort auch sein amerikanischer Künstlerkollege Bruce Nauman erstmals in einer Einzelausstellung in Europa vor. Vom 10. Juli bis 8. August 1968 ist in dem kleinen Ausstellungsraum in der Neubrückestraße 12 in Düsseldorf *Six Sound Problems for Konrad Fischer* zu sehen, ein Werk, das der damals 27-jährige Künstler extra für diese Ausstellung geschaffen und vor Ort produziert hat [Abb.30].

"I had worked on some of the ideas but I hadn't conceived it as a unit", antwortet Bruce Nauman auf die Frage, ob er das Werk schon in Amerika, also vor seiner Ankunft in Düsseldorf, konzipiert habe, "I remember I brought my violin with me and recorded all the sounds in the gallery and put the tapes together."<sup>379</sup>

---

<sup>378</sup> Nina Möntmann, op. cit., S. 26.

<sup>379</sup> Bruce Nauman im Gespräch mit der Verfasserin im September 2002. Vgl. Anhang E.5.

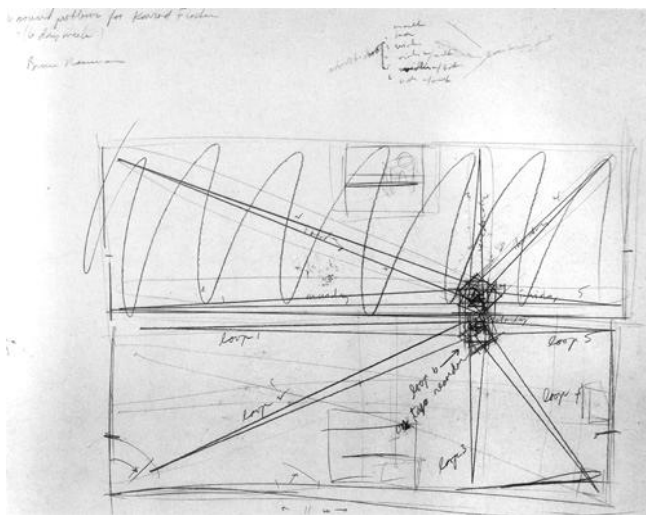


**Abb. 30** Bruce Nauman, *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, 1968. Tonband mit sechs in Ton und Länge unterschiedlichen Loops (je ein Loop für sechs Tage in einer Woche), Stuhl mit Bleistift für das andere Ende des Loops. Ausgestellt bei Konrad Fischer in der Neubrückstraße 12 vom 10. Juli bis 8. August 1968. Installationsansicht, Düsseldorf (mit Konrad Fischer). Foto: Archiv Fischer

*Six Sound Problems for Konrad Fischer* besteht aus einem Tonbandgerät mit sechs Bändern unterschiedlicher Länge und Inhalts, wobei an den sechs Tagen der Woche, an denen die Galerie geöffnet ist (von Montag bis Samstag), jeweils ein Band kontinuierlich abgespielt wird. Das eine Ende des Tonbandes ist in den Tonkopf eingefädelt, das andere lose um einen Bleistift gewickelt, der mit Klebeband an einem Stuhl befestigt ist. Das Tonbandgerät ist auf einem Hocker abgestellt, der während der gesamten Dauer der Ausstellung an seinem Platz bleibt. Die Positionierung des Stuhls jedoch, und damit die diagonale Verspannung der Tonschleife im Raum, sowie das, was während der Ausstellung zu hören ist, ändern sich im Laufe der Woche, Tag für Tag. Die Einladung zur Ausstellung und eine Zeichnung am Eingang der Galerie [Abb.31] geben über das strahlenförmige Muster, welches die *Loops* allmählich bilden, und den jeweiligen 'Sound des Tages' Aufschluss:

"1. Monday—Walking in the gallery. / 2. Tuesday—Bouncing two balls in the gallery. / 3. Wednesday—Violin sounds in the gallery. / 4. Thursday—Walking and bouncing balls. / 5. Friday—Walking and violin sounds. / 6. Saturday—Violin sounds and bouncing balls."





**Abb. 31** Installationszeichnung, 1968. Bleistift auf Papier.  
48,5 x 63,5 cm. Foto: Archiv Fischer

Bruce Nauman greift hier einfache Aktivitäten - umherzugehen, Geige zu spielen oder Bälle aufprallen zu lassen - wieder auf, denen er sich schon in vorangegangenen Performances und Filmen widmete. Im Winter 1967/68 beispielsweise, also wenige Monate vor der Entstehung von *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, dokumentieren vier 16mm Filme die Aktionen des Künstlers in seinem Atelier wie *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* oder auch *Playing a Note on the Violin While I walk around the Studio*. Ausgangspunkt dieser unvertonten, schwarz-weißen Filme war es, einfache, sich wiederholende und in keinem offensichtlichen Sinnzusammenhang stehende Tätigkeiten des Künstlers im leeren Atelier aufzuzeichnen. Bei *Six Sound Problems for Konrad Fischer* jedoch lässt Bruce Nauman den Ausstellungsraum selbst zu seinem Künstleratelier werden, indem er Töne und Geräusche an genau dem Ort produziert und auf Tonband aufzeichnet, an dem sie später auch abgespielt werden. Damit wird der Galerieraum umfunktioniert von einem reinen Behältnis für Kunst hin zu einem Ort, an dem Kunst nicht nur ausgestellt, vermittelt und vertrieben wird, sondern entsteht. In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, dass Nauman die Ausstellungsräume von Konrad Fischer in ihrem unprätentiösen, rohen und funktionalen Charakter immer als einem Atelier ähnlich empfunden hat ("just like being in a studio"<sup>380</sup>) - ein Umstand, der ihn dazu animierte, seine längeren Aufenthalte in Düsseldorf als Möglichkeit zu nutzen, neue Werke über die eigentliche Ausstellung hinaus zu schaffen. Und auch Konrad Fischer selbst spornte Nauman während seiner Besuche in Düsseldorf unablässig an, produktiv tätig zu werden. So erinnert sich der Künstler lebhaft an Fischers Worte: "Bruce, here is some paper and some pencils. You should make some drawings. Don't just sit there!"<sup>381</sup>

<sup>380</sup> *ibid.*

<sup>381</sup> *ibid.* Diese Anekdote über Fischers 'Animationsstrategien' bildet auch die Folie für Naumans Neonarbeit *Galerie mit Bleistift Fischer* aus dem Jahr 1974, welche zum Aushängeschild der Galerie werden wird. Vgl. die Cover-Abbildung der Publikation *Ausstellungen bei Konrad Fischer Düsseldorf Oktober 1967 - Oktober 1992*, Bielefeld 1993.

*Six Sound Problems for Konrad Fischer* fasst Naumans schon früh ausgeprägtes Interesse an Musik bzw. Tönen sowie zentrale Aspekte seines bildhauerischen und performance-bezogenen Frühwerks zusammen. Ausgangspunkt ist dabei die Arbeitssituation Naumans als ein junger Künstler in San Francisco, der sich, allein in seinem Atelier, grundlegenden Fragen darüber widmet, was Kunst ist und was sie sein soll. Er verfügt über jede Menge Zeit, jedoch zu wenig Geld, um sich teures Material und eine aufwändige technische Ausstattung leisten zu können. "Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt. Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut, wenn er im Atelier ganz auf sich selbst gestellt ist. Ich folgerte also, dass ich ein Künstler in einem Atelier war und dass demnach alles, was ich dort tat, Kunst sein musste. [...] An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund."<sup>382</sup> Nauman beginnt an Projekten zu arbeiten, die menschliche Körperhaltungen und banale, alltägliche Bewegungsabläufe zum Ausgangspunkt haben, "bloß um zu sehen, was dabei herauskommt".<sup>383</sup> Es sind experimentelle Selbsterkundungen des Körpers im Raum, getrieben von einer Neugierde der Welt- und Selbsterfahrung, die in ihrer Beharrlichkeit und ihrer Intensität ihresgleichen suchen. Nauman konzentriert sich dabei auf den eigenen Körper als Objekt und Medium seiner künstlerischen Auseinandersetzungen.<sup>384</sup> In diese Phase fallen nicht nur die Aktionen und Performances, die der Künstler ohne Publikum im Atelier ausführt und mit Fotografie, Film oder Video dokumentiert, sondern auch eine Reihe von skulpturalen Arbeiten, in denen Bruce Nauman Abdrücke einzelner Körperteile anfertigt und diese zu abstrakten Objekten zusammenstellt oder auch die assoziative Kraft ihrer fragmentarischen Form zum Ausdruck kommen lässt.

Das künstlerische Programm, den Körper als Erfahrungsinstrument einzusetzen, gründet in der Idee Bruce Naumans, dass ein Bewusstsein seiner selbst erst aus einem gewissen "Maß an Aktivität" heraus entstehe "und nicht, indem man nur über sich nachdenkt".<sup>385</sup> Diese Erkenntnis, die sich nicht zuletzt aus den neuesten Forschungen der Wahrnehmungspsychologie und -phänomenologie<sup>386</sup> speist, ist generell für die Kultur der sechziger Jahre von großer Bedeutung und fand in der *Body Art*, in Tanz und Performance ihre individuellen Ausprägungen. Naumans erster Kontakt mit den neuen Entwicklungen in Performance, Tanz und Musik kam durch die Choreografin Meredith Monk zustande, der er in San Francisco begegnete und mit der er sich erstmals über Körperbewusstsein unterhielt.<sup>387</sup> Meredith Monks Arbeit steht in der

---

<sup>382</sup> Bruce Nauman, zit. n. "Kunst die eigentliche Tätigkeit. Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Keziere (1978)", in: Christine Hoffmann (Hg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967 - 1988*, Dresden 1996, S. 113

<sup>383</sup> *ibid.*

<sup>384</sup> "In a way, I was using my body as a piece of material and manipulating it," äußert sich Bruce Nauman im Gespräch mit Willioughby Sharp, "Nauman Interview", in: *Arts Magazine*, März 1970, S. 27.

<sup>385</sup> Bruce Nauman, zit. n. "Bewegen und Begegnen. Ein Interview mit Willioughby Sharp" (1970/71), in: Christine Hoffmann (Hg.), *op. cit.*, S. 49.

<sup>386</sup> Vgl. auch Kap. VI. 2.1.

<sup>387</sup> Bruce Nauman, zit. n. "Bewegen und Begegnen. Ein Interview mit Willioughby Sharp" (1970/71), in: Christine Hoffmann (Hg.), *op. cit.*, S. 48.

Tradition von John Cage und Merce Cunningham, und die motorischen, repetitiven und nicht-narrativen Bewegungsabläufe ihrer Choreografien haben schon früh einen starken Eindruck auf Nauman gemacht.

Überhaupt hatte Bruce Nauman zu jener Zeit, als er als junger Künstler noch in San Francisco lebte, wesentlich mehr Kontakt zu Musikern, Filmemachern und Tänzern als zu bildenden Künstlern.<sup>388</sup> Anregungen aus diesen Gattungen haben sicherlich an der Entstehung seines Interesses beigetragen, das traditionelle Kunstobjekt durch zeitlich begrenzte, musikalische und körperliche Abläufe zu ersetzen. Insbesondere die Integration von Zeit, die in dem Werk *Six Sound Problems for Konrad Fischer* in vielfältiger Weise zu finden ist - sei es durch den Einsatz eines zeitgebundenen Mediums (Tonband), sei es durch die Strukturierung der Veränderungen im Werk anhand eines temporalen Systems (Wochentage), sei es durch ein subjektives Zeit-Empfinden, das durch die permanente Wiederholung des Gleichen hervorgerufen wird (Loop) - gründen in der (persönlichen) Begegnung Bruce Naumans mit den Komponisten Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young und Phil Glass. Deren neuere Untersuchungen von Zeitstrukturierungen und Klangwiederholungen finden im Werk Naumans ihre Entsprechung in der Verwendung von Loops, die keinen Anfang oder Ende mehr haben. Auch die Werke und Schriften von John Cage und dessen Verwandlung alltäglicher Abläufe in eine formale Darstellung sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Dasselbe gilt für die frühen, mehrere Stunden dauernden Filme von Andy Warhol wie beispielsweise *Empire State Building* aus dem Jahr 1966. "Ich mochte diese Art die Zeit zu strukturieren. So geht es hier teilweise nicht nur um den Inhalt, das Bild, sondern um die Art und Weise, wie man einen Raum besetzt, wie man sich der Zeit annimmt", erläutert Bruce Nauman rückblickend.<sup>389</sup>

Mit der Erwähnung des Raumes, der besetzt wird, spricht Bruce Nauman einen für *Six Sound Problems for Konrad Fischer* zentralen Aspekt an. Der Raum wird hier aufgrund seines Angefülltseins von akustischen Geräuschen gleichsam zu einem Klang- und Resonanzkörper, und durch diese artikuliert. Akustische Phänomene sensibilisieren uns für den Raum, in dem wir uns als Wahrnehmende bewegen. Umgekehrt vermag es der Raum, auf vielfältige Art und Weise akustische Phänomene zu erzeugen bzw. zu transformieren. Damit wird eine doppelte Abhängigkeit von Raum und Sound angesprochen: die räumliche Qualität akustischer Phänomene einerseits und die akustische Qualität von Räumen andererseits. *Six Sound Problems for Konrad Fischer* ist aber keine reine Soundinstallation. Über akustische Phänomene hinaus setzt dieses Werk auch auf (zwar sparsam, aber präzise eingesetzte) visuelle Erscheinungsformen. Zentral ist hierbei das Tonband, sowohl das Gerät als solches als auch die Tonschleifen, welche aufgrund ihrer unterschiedlichen Länge und wechselnden Positionierung im Raum gleichsam eine räumliche Dramaturgie sichtbar werden lassen. Der Raum wird regelrecht verspannt und vermessen. Teile des Raumes werden so

---

<sup>388</sup> So erläutert Bruce Nauman im Gespräch mit der Verfasserin im September 2002. Vgl. Anhang E.5.

<sup>389</sup> Bruce Nauman, zit. n. "Immer weiter zerlegen. Ein Interview mit Chris Dercon" (1986), in: Christine Hoffmann, op. cit., S. 131.

für den Ausstellungsbesucher unbegebar. Die präzise künstlerische Vorgabe räumlicher Erfahrungssituationen wird in späteren Werken Naumans, wie beispielsweise den Korridorinstallationen in den siebziger Jahren oder der Rauminstallation *South American Triangle* (1980), vom Künstler konsequent weiterentwickelt werden.<sup>390</sup> Bei *Six Sound Problems for Konrad Fischer* geht es jedoch noch nicht um den Raum als Ort besonderer psychophysischer Erfahrungen des Rezipienten, sondern um die Verräumlichung von Zeit durch Bewegung, um eine Reflexion der Darstellungsdimensionen von Zeit im Medium der Kunst. Wie wir wissen, lassen uns erst die Besetzung des Raumes und vor allem die Veränderungen im Raum Zeit wahrnehmen. Ausgehend von einem Abhängigkeitsverhältnis von Raum und Zeit hat der französische Lebensphilosoph Henri Bergson (1859-1941) Wesensunterschiede von Raum und Zeit auszumachen versucht, die meines Erachtens auch für das Verständnis der Komplexität von Naumans *Six Sound Problems for Konrad Fischer* hilfreich sind. Für Bergson ist der Raum in sich homogen, Inbegriff gleichartiger Punkte, von denen man beliebig von einem zum anderen übergehen kann. Bewegung ist für ihn nur eine Aufeinanderfolge der räumlichen Lage der Körper in ihm. Die Physik, die vorgibt, Zeit zu messen, misst seiner Meinung nach nur Veränderungen im Raum. Die Zeit ist jedoch nicht homogen. In ihr kann man nicht beliebig von einem Punkt zu anderen übergehen. Die Zeit ist ein ständiges Fließen; eine Konzeption also, die gänzlich verschieden ist von der Zeit der Naturwissenschaften. Bergson verwendet zwei verschiedene Begriffe für Zeit: 'temps' und 'durée'. 'Temps' meint die gemessene, verräumlichte Zeit. 'Durée' hingegen die wahre, qualitative Zeit, die Zeit menschlichen Erlebens, die keiner Gesetzmäßigkeit unterliegt.

Es geht hier keinesfalls darum, *Six Sound Problems for Konrad Fischer* als eine Illustration der Bergsonschen Zeitphilosophien ins Feld zu führen. Meines Wissens war Bruce Nauman mit dem Lebenswerk von Henri Bergson zu jener Zeit, als *Six Sound Problems for Konrad Fischer* entstand, nicht vertraut. Den Gedanken von Philosophen zu folgen kann beim eigenen Nachdenken über Kunst jedoch außerordentlich hilfreich sein und erstaunliche und erhellende Parallelen offenbaren, wie sie meiner Meinung nach zwischen Carl Andre und Martin Heidegger oder auch Bruce Nauman und Henri Bergson zu finden sind. Bergsons Unterscheidung von 'temps' und 'durée' vermag unseren Blick für die Mehrschichtigkeit in der Behandlung von Zeit in dem Werk *Six Sound Problems for Konrad Fischer* zu schärfen. Seine, der räumlichen Materie entsprechenden Formen überträgt der Mensch - laut Bergson - auf die Zeit: Er zerstückelt und zerschneidet sie in zähl- und messbare Einheiten. Es ist die exakte, normierte Zeit, die in temporalen Maßeinheiten von Wochentagen gemessen und durch die sich verändernde Dramaturgie der Tonschleife im Raum angedeutet wird. Zu dieser visuellen Wahrnehmungsebene gesellt sich nun eine auditive. Letztere vermittelt das Bergsonsche 'durée': das Fließende, Fortlaufende und Organische der Zeit, das in der endlosen Bewegung der Tonschleifen, und ihrem repetitiven, nicht-

---

<sup>390</sup> Vgl. hierzu auch die Diplomarbeit der Verfasserin mit dem Titel *Schweben als Metapher im künstlerischen Werk Bruce Naumans*, Hildesheim 1991.

erzählerischen 'Inhalt', angesiedelt zwischen Intensität und Langeweile, zum Ausdruck kommt. 'Durée' kann laut Bergson nicht verstandesgemäß erfasst, sondern nur intuitiv erlebt werden. Es ist dieses "neue Zeitgefühl",<sup>391</sup> das Nauman an zeitgenössischen Komponisten wie La Monte Young oder Phil Glass schätzt und das er in seinem eigenen Werk künstlerisch umzusetzen sucht.

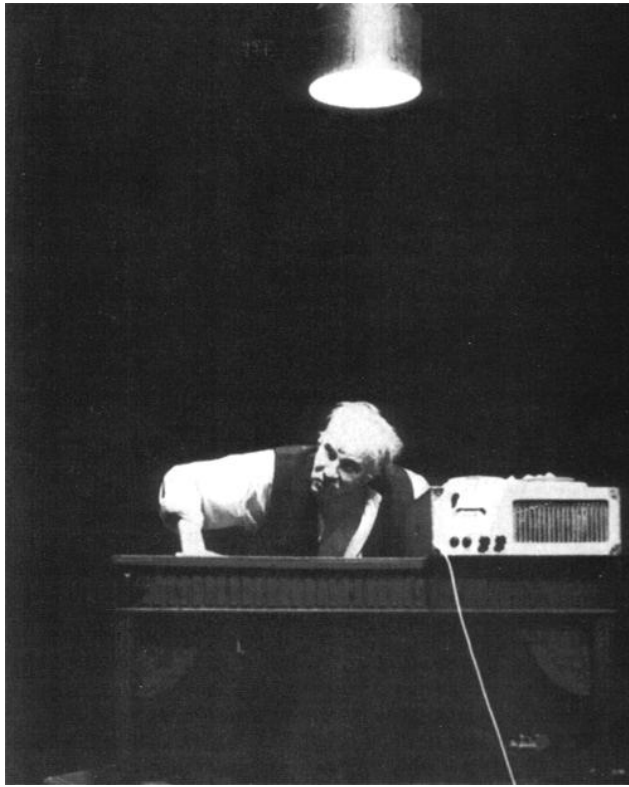
Zu Beginn seiner künstlerischen Karriere setzte sich Bruce Nauman intensiv mit den literarischen Werken von Samuel Beckett auseinander. Zwar war ihm nach eigener Aussage Becketts Stück *Krapp's Last Tape* nicht bekannt, als das Werk *Six Sound Problems for Konrad Fischer* entstand,<sup>392</sup> doch letzteres könnte ohne weiteres als ein Bühnenbild hierfür dienen [Abb.32]. *Krapp's Last Tape*, das 1958 in London uraufgeführt wurde, ist ein Drama mit zwei Stimmen: Krapp, ein erfolgloser Schriftsteller und einsamer alter Mann lauscht den Tonbändern, auf denen er seine Erlebnisse aufgezeichnet hat und kommentiert diese immer wieder aufs Neue. Schon seit dreißig Jahren führt Krapp dieses Gespräch mit seinem, ihm immer fremder gewordenen Tonband-Ich: eine vergebliche Suche nach einer verloren gegangenen Identität, ein sinnloser Kreislauf vergangener Erlebnisse und Erfahrungen, ein Nachspiel zum eigentlichen Akt des Lebens. Die Parallelen von Becketts *Krapp's Last Tape* und Naumans *Six Sound Problems for Konrad Fischer* lassen gleichsam eine weitere Interpretationsmöglichkeit aufscheinen: Zeit wird existentiell verstanden als die Lebenszeit eines Menschen, die Reflexion der Zeit wird damit zu einer Reflexion des menschlichen Lebens überhaupt. Doch dieser Erkenntnisprozess kommt nie an ein Ende, sondern beginnt wie in einer Endlosschleife immer wieder von neuem. Es ist diese "Unfähigkeit, sich selbst zu entwickeln, sich zu verändern, dieses Gefühl, sich selbst nicht entkommen zu können", wie es Bruce Nauman in einem kürzlich erschienenen Interview erläutert,<sup>393</sup> die ihn an Samuel Becketts Werk fasziniert und wo sich Naumans eigenes Werk sowohl mit dem literarischen Œuvre Becketts als auch mit der Endlosmusik eines Phil Glas, Steve Reich oder La Monte Young überschneidet.

---

<sup>391</sup> Bruce Nauman zit. n., Jane Livingstone, "Bruce Nauman", in: *Bruce Nauman. Werke von 1965 bis 1972*, Kat. Los Angeles County Museum of Art 1972, unpag.

<sup>392</sup> Bruce Nauman im Gespräch mit der Verfasserin im September 2002. Vgl. Anhang E.5.

<sup>393</sup> Hanno Rauterberg, "Die Kunst erlöst uns von gar nichts. Ein Gespräch mit Bruce Nauman", in: *Die Zeit*, Nr. 43, 14. Oktober 2004, S. 45.

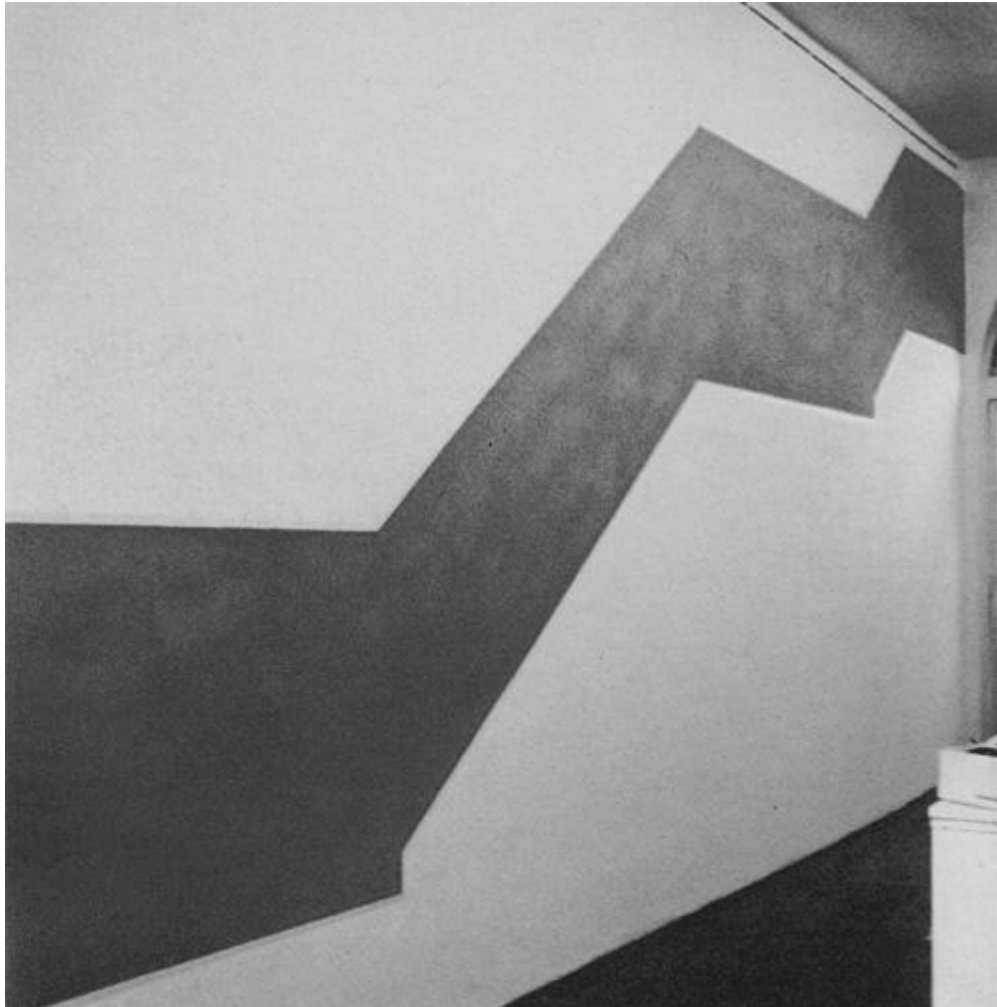


**Abb. 32** Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape (Das letzte Band)*.  
Uraufführung: London 1958. Hier: Aufführung in der Werkstatt des  
Schillertheaters Berlin, 1970. Krapp: Martin Held.  
Foto: Volker Canaris, Berlin

Verschiedene Interpretationsmöglichkeiten von *Six Sound Problems for Konrad Fischer* können im Rahmen dieses Forschungsprojekts nur angerissen, aber nicht ausgearbeitet werden. Wichtig jedoch war deutlich zu machen, dass dieses Werk sowohl raumbezogen als auch zeitgebunden gelesen werden sollte. Raum und Zeit werden hier als eng miteinander verzahnte Kategorien verstanden, die nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können. Dabei schafft der Künstler ein prozesshaftes Werk, das in der Zeit existiert und zugleich den Betrachter in vielschichtiger Weise Zeit erfahren lässt. Da Raum und Zeit nicht unabhängig voneinander gedacht werden können, macht die Dimension der Zeit im künstlerischen Werk zugleich die Raumerfahrung neu bewusst und *vice versa* - ein Umstand, der in Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem Raum im Medium der Kunst, die hier zur Verhandlung steht, relevant ist.

### VI.2.3. Der Ausstellungsraum als Zwischenort

#### *Blinky Palermo, Treppenhaus 1970*



**Abb. 33** Blinky Palermo, *Treppenhaus*, 1970. Wandmalerei, Dispersionsfarbe. 390 x 1070 cm.  
Ausgestellt bei Konrad Fischer in der Neubrückstraße 12 vom 7. April bis 2. Mai 1970.  
Installationsansicht (Foto: Erika Fischer)

Im Frühjahr 1970 zeigt Konrad Fischer in seinem Ausstellungsraum in der Neubrückstraße ein neues Werk des deutschen Künstlers Blinky Palermo [Abb.33]. Schon zwei Jahre zuvor präsentierte er unter dem Titel *Rot-Blau* erstmals sieben der so genannten Stoffbilder von Palermo. Palermo (1943-1977), der mit bürgerlichen Namen Peter Heisterkamp hieß, hatte den während seines Studiums aufgrund seiner Ähnlichkeit mit einem italienischen Mafioso erhaltenen Spitznamen ab 1964 als Pseudonym angenommen. Palermo studiert zunächst, wie schon einige Jahre vor ihm auch Konrad Lueg, in der Klasse von Bruno Goller an der Düsseldorfer Kunstakademie, bevor er ab Oktober 1963 zu Joseph Beuys wechselt und später dessen Meisterschüler wird. Obwohl Konrad Lueg und Blinky Palermo nicht zur gleichen Zeit die Akademie besuchen, sind sie sich schon früh begegnet. So macht Lueg schon während eines

Akademierundgangs im Februar 1963 seinen Studienfreund Gerhard Richter auf Palermo aufmerksam. "Der Konrad sagte zu mir: 'Da oben bei Goller hängt einer, das ist ganz schön'", erinnert sich Gerhard Richter an seine erste Begegnung mit Arbeiten Palermos.<sup>394</sup>

Palermos Ausstellung bei Konrad Fischer im April 1970 trägt den Titel *Treppenhaus*. *Treppenhaus* ist ein Kunstwerk auf Zeit, besteht es doch aus einer direkt auf die Wand aufgetragenen Malerei, die unmittelbar nach der Ausstellung wieder überstrichen wurde. Dieses Los trugen auch an die dreißig weitere Werke Palermos, die zwischen 1968 und 1973 entstanden sind und zu seinem Werkkomplex der Wandarbeiten gezählt werden. Unsere heutige Beschäftigung mit diesen ephemeren Kunstwerken muss sich also zwangsläufig auf überliefertes Material und Augenzeugenberichte stützen. Von großem Wert hierbei ist eine Folge von 49 Kartons mit Entwurfszeichnungen und Installationsfotos des Künstlers, die sich heute im Besitz des Städtischen Kunstmuseums in Bonn befindet.

Schon vor Entstehung der ersten Wandzeichnungen im Winter 1968 hatte Palermo in seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Leinwand-, Objekt- und Stoffbildern den Raum als zum Kunstwerk gehörender Dimension erkannt und mit einbezogen. Auch bei der öffentlichen Präsentation seiner Werke ging Palermo äußerst bewusst und umsichtig vor. Er konnte Stunden mit der Hängung verbringen, bis er den richtigen Abstand der Werke untereinander und die richtige Höhe der Exponate auf der Ausstellungswand gefunden hatte. "Er wusste, wie entscheidend auch die kleinsten Veränderungen sein können [...]", stellte Evelyn Weiss fest.<sup>395</sup> Auch Johannes Cladders, der 1973 eine Einzelausstellung von Objekten des Künstlers im Städtischen Museum in Mönchengladbach betreute, machte eine ähnliche Beobachtung: "Bei Ausstellungen legte Palermo größten Wert auf Anordnung und Verteilung der Exponate im Raum. Jedes Stück hatte seinen sowohl eigenen, nur es selbst artikulierenden als auch gleichzeitig seinen, die Korrespondenz mit den anderen schaffenden und unterstreichenden Platz. Von ihm selbst inszenierte Ausstellungen trugen stets Environment-Charakter."<sup>396</sup> Da Palermo den Ausstellungsraum selbst von Anfang an mitbedachte, ist es konsequent und folgerichtig, dass er nun die Wand selbst bearbeitet. Die Wand als Träger des Bildes wird dabei unmittelbar in die Arbeit einbezogen.

Ende 1968 realisiert Palermo in der Galerie Heiner Friedrich in München zum ersten Mal eine Wandarbeit. Sie hat einen stark grafischen Charakter, besteht sie doch aus Linienformationen in rot-brauner Fettkreide, wobei die digitalisierte Ziffer '5' eine wesentliche Rolle spielt. Diese, und alle weiteren, in den Jahren 1968 und 1969 entstandenen Wandarbeiten können wegen ihres stark linearen Charakters als Wandzeichnungen

---

<sup>394</sup> Gerhard Richter zit. in: Dietmar Elger, op. cit., S. 226.

<sup>395</sup> Evelyn Weiss in: Erich Maas und Delano Greenidge (Hg.), *Blinky Palermo 1943 - 1977*, New York 1989, S. 27.

<sup>396</sup> Johannes Cladders, zit.n. Bernhard Bürgi, "Palermo Werke 1963-1977, in: *Blinky Palermo*, Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, 1993, S. 195.



bezeichnet werden. Werkzeuge der Ausführung vor Ort sind lediglich die Wasserwaage, Kreide und Faden; ein Lineal benutzt Palermo nicht. Zu einem ersten, flächigen Einsatz von Farbe kommt es 1970 in dem Ausstellungsraum von Konrad Fischer in der Neubrückstraße. Das Werk *Treppenhaus* besteht aus einem treppenartig gestuften Farbband auf der linken, fast 11 m langen Galeriewand. Die mit Dispersionsfarbe direkt auf die Wand aufgetragene Farbfläche trägt einen ocker-oliven Farbton; die Größe des Werks von 390 x 1070 cm entspricht genau der Höhe und der Länge des Galerieraumes. Bei der diagonal nach hinten hin ansteigenden Farbfläche handelt es sich um die Übertragung eines Farbsockels, wie er oft zwischen Fußleiste und Handlauf in Treppenhäusern zu finden ist. Er begleitet die Treppenstufen und dient gleichermaßen als Schmuckelement und als Wandschutz. Der originale Farbsockel, der maßstabsgetreu von Palermo in den Ausstellungsraum übertragen wird, befindet sich im Treppenhaus des Mietsgebäudes in der Mecumstraße in Düsseldorf, in der der Künstler zu jener Zeit wohnt [Abb.34].



**Abb. 34** Treppenhaus von Palermos Wohnhaus, Mecumstraße, Düsseldorf, um 1970 (Foto: Erika Fischer)

Der um die Ecken des Treppenhauses herumgeführte, entlang der Stufen diagonal ansteigende und an den Absätzen horizontal verlaufende Anstrich wird vom Künstler als Abwicklung in die Fläche übersetzt und dabei seiner ursprünglichen Funktion enthoben. Palermo lässt die gewohnte Trennung zwischen der kunstlosen Tätigkeit eines Anstreichers und der Tätigkeit eines Künstlers, die Unterscheidung von Raumdekoration und bildender Kunst fragwürdig erscheinen. Damit wird auch die Frage nach der Trennung von Kunst und Alltag neu gestellt. Dass Palermo in seiner künstlerischen Arbeit immer wieder in Grenzbereiche vorgestoßen ist, kommt auch in seinem Interesse an Treppen, Fenstern oder Türen bildlich zum Ausdruck. Es sind diese Grenzbereiche, "...die Schwellen, die Fenster, die Treppen und Treppenhäuser [...], die Ränder der Wände und die Farbgrenzen",<sup>397</sup> die den Künstler immer wieder aufs Neue beschäftigt haben. Johannes Cladders nennt die "Schaffung von 'Zwischenräumen'" gar eine das Werk Palermos "durchziehende Methode".<sup>398</sup>

<sup>397</sup> Johannes Stüttgen, zit. n.: Susanne Küper, "Wandzeichnungen und Wandmalereien 1968-1973", in: *Blinky Palermo*, Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, 1993, S. 139.

<sup>398</sup> Johannes Cladders, "Pars Pro Toto. Über Palermo entlang einer Redefigur", in: *ibid.*, S. 145.

Der Vorgang des Übertragens von Formen und Strukturen von einem Ort auf einen anderen ermöglicht neue Verbindungen und Einsichten. Palermo lässt in seinen Wandarbeiten die jeweils vorgefundene örtliche Situation zum Bildraum werden. Er eignet sich den architektonischen Raum als Aktionsfeld an, vergleichbar der künstlerischen Vorgehensweise von Sol LeWitt oder Niele Toroni. Zugleich weist das Werk *Treppenhaus* über den konkreten Raum hinaus. Sowohl die inhaltliche Konnotation des Werks zu einem Treppenhaus als Ort der Bewegung, als auch der ephemere Charakter des 'Kunstwerks auf Zeit', lässt den Ausstellungsraum selbst zu einem Ort der Bewegung, einem Zwischenort oder Durchgangsstadium werden. Damit spielt Palermo einerseits mit der Geschichte des Raumes als einem ehemaligen Hofdurchgang, einem Tunnel zwischen Straße und Haus, zwischen Außen und Innen, zwischen öffentlichem und privatem Raum. Andererseits greift er die Funktion des Galerieraumes auf als ein Distributionsort von Kunst (also ebenfalls einem Art Zwischenort). Die ansteigende Bewegung des Farbbandes verweist zudem auf den Prozess der Erhebung, der allgemein der Kunst (und ihren Orten) zugeschrieben wird und in den pompösen Treppen vieler Kunstmuseen ihre bildliche Entsprechung findet.

Das Werk *Treppenhaus* präsentiert sich zunächst als eine emotionslose Wand-Malerei, deren Flächigkeit durch den Bildträger, also die Wand, noch verstärkt wird. Doch es tauchen Fragen auf. Geht es hier um die Farbe oder die Wand? Um die Fläche oder den Raum? Ist das Bild ein Teil der Architektur oder die Architektur ein Teil des Bildes? Das Werk bekommt eine Mehrdeutigkeit, eine gleichsam oszillierende Dimension, die, je nachdem was gerade im Zentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters liegt, variiert. So einfach die Wandarbeit *Treppenhaus* in seiner Konzeption und Durchführung erscheinen mag, in ihrer Wahrnehmung und Interpretation erweist sie sich als komplexes Werk.

Palermo selbst hat hinsichtlich einer frühen Wandzeichnung von "Raumaktivierung"<sup>399</sup> gesprochen. Unscheinbare, oftmals übersehene Zwischenorte wie beispielsweise das Treppenhaus des College of Art in Edinburgh oder der Handlauf im Treppenaufgang des Frankfurter Kunstvereins werden durch Palermos gleichermaßen zurückhaltende wie selbstbewusste Eingriffe (wie das Ziehen einer Linie, das Setzen einer Farbfläche im Raum) energetisch aufgeladen und rücken damit ins Bewusstsein des Betrachters. So manches Mal werden seine minimalen Eingriffe von Nicht-Eingeweihten schlichtweg übersehen, wie es bei Palermos Farbfläche im Treppenhaus des Fridericianum während der *documenta 5* (1972) der Fall war. In dieser Hinsicht scheint Palermo das gleiche Schicksal zu ereilen wie so manchen Künstlerkollegen. Vorausgesetzt sie werden bemerkt, rufen Palermos künstlerische Interventionen jedoch oftmals äußerst heftige Reaktionen hervor. Sieht man sich die Presseresonanz von Ausstellungen Palermos genauer an, so wird deutlich, wie provozierend sein Werk, insbesondere seine Wandarbeiten, zu ihrer Zeit gewirkt haben

---

<sup>399</sup> Blinky Palermo, zit. n. Susanne Küper, *ibid.*, S. 139.

müssen. Franz Dahlem, der zusammen mit Heiner Friedrich Palermos Werk von Anfang an begleitet und gefördert hat, bringt die gesellschaftliche Ablehnung der Neuerungen in der Kunst Ende der sechziger Jahre am Beispiel der Rezeption Palermos polemisch auf den Punkt: "Galerien waren in dieser Zeit keine Kunsthandlungen, sondern Untersuchungsgefängnisse. Die Angeklagten waren die Künstler. Ihr Beweismaterial wurde von der Gesellschaft als dürftig bewertet. Die Verhandlung dauerte einen Monat und endete meist mit Freispruch wegen Mangels an Beweisen. Palermo bekam sofort lebenslänglich."<sup>400</sup>

Palermos Wandarbeiten sind stets orts- und situationsbezogen. Die Räume, in denen sie stattfinden, werden bewusst gewählt und besetzt. Palermos künstlerische Vorgehensweise beruht dabei auf einem Konzept, das in Abhängigkeit von Raum und Ort entwickelt wurde. Das bedeutet, dass Palermos künstlerische Interventionen nicht ohne weiteres von einem Ort zu einem anderen übertragbar sind. Wird dies dennoch versucht, wie bei dem im Jahr 1984 eingerichteten, gemeinsamen Raum von Palermo und Gerhard Richter in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, so kommt dieses Verfahren eher dem Versuch einer Rekonstruktion nahe und wird dementsprechend heftig kritisiert.<sup>401</sup> Das Problem des Übertragens und Transportierens von Kunst betrifft also nicht unbedingt ihre Spedierbarkeit, sondern ihre Authentizität. Authentizität wird jedoch allein durch den Eingriff und die Handschrift des Künstlers garantiert. Wie der Kunsthistoriker Walter Grasskamp in seinem Aufsatz *Die Reise der Bilder* bemerkt, markieren die Wandbilder von Blinky Palermo "radikale Formen nicht transportabler und medial nicht imitierbarer stationärer Werke".<sup>402</sup> Damit wird die Kunst ihrer, für die Entwicklung des modernen Ausstellungswesens so grundlegenden Qualität beraubt: ihrer Beweglichkeit. Grasskamp bezeichnet dies als eine "Wiedergewinnung des Stationären als Endstation der Moderne"<sup>403</sup> und nennt als ihre Vorläufer den *Merz-Bau* von Kurt Schwitters oder Mark Rothkos Gemälde für eine Kapelle in Houston. Heutzutage finden sich viele Beispiele einer solchen 'unbeweglichen' Kunst. Ihre deutlichste Ausprägung findet sie in der so genannten *site-specific sculpture*, deren Versetzung (wie Richard Serra an seinem Werk *Tilted Arc* auf dem Federal Plaza in New York argumentierte) einer Zerstörung gleichkommt.<sup>404</sup> Im Gegensatz zu den Künstlern Carl Andre und Bruce Nauman, deren Werke wie am Beispiel von *5 x 20 Altstadt Rectangle* und *Six Sound Problems for Konrad Fischer* gezeigt wurde, in ihren spezifischen Ausprägungen

---

<sup>400</sup> Franz Dahlem, "Neuland ist das Territorium der Kunst", in: Erich Maas und Delano Greenidge (Hg.), op. cit., S. 17.

<sup>401</sup> Eine von Palermo und Gerhard Richter im Jahr 1971 geschaffene Installation im Kölner Galereiraum von Heiner Friedrich wurde nach Palermos Tod wiedereingerichtet. Hierfür wurde der Kölner Raum bis ins Detail rekonstruiert, inklusive Fußboden und Beleuchtung. Franz Dahlem sieht darin ein Missverständnis der Palermo'schen Idee und bezeichnet die Rekonstruktion als "Antiquitätenschwindel". *ibid.*

<sup>402</sup> Walter Grasskamp, "Die Reise der Bilder. Zur Infrastruktur der Moderne", in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Kat. Berlinische Galerie 1988, S. 32.

<sup>403</sup> *ibid.*

<sup>404</sup> Vgl. hierzu die Diskussion des Begriffs *site specific* in Kap. VI.1.4.

ortsbezogen, aber nicht ortsabhängig sind,<sup>405</sup> sind Palermos Wandbilder unumstößlich an den vom Künstler zugewiesenen Ort gebunden. Da sie weder transportiert, noch die von ihnen hervorgerufene spezifische Raumerfahrung medial zufrieden stellend vermittelt werden kann, können sie nur im *Hier und Jetzt* der Ausstellung erfahren werden.

Das Werk *Treppenhaus* lässt den Ort und die Zeit des *Dazwischen* bildlich und metaphorisch als den eigentlichen Ort der Kunst aufscheinen. Ein Davor und Danach ist weder relevant noch möglich. Im Gespräch mit Laszlo Glozer hat Joseph Beuys daher folgerichtig die Vergänglichkeit, das Ephemere und das Vorübergehende im Werk Palermos als ästhetische Konzepte seines ehemaligen Meisterschülers genannt: "[...] man sollte seine Bilder wahrnehmen wie einen Hauch. Das Ganze hat etwas von einem Hauch, der auch wieder verschwindet. So wie oft sein Leben war. Er war da, die Farben und Formen sind in Erscheinung getreten, dann ist er wieder weggegangen. Man müsste seine Bilder mehr sehen wie einen Hauch, der kommt und geht [...]."406

#### IV.3. Resümee

Die Eröffnung von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* im Jahr 1967 fällt in eine Zeit, in der die Kunst, ihre Präsentation und ihre Vermittlung radikalen Neuerungen ausgesetzt sind. Zentral ist dabei eine Auseinandersetzung der Kunst mit dem Raum als dem buchstäblichen und übertragenen Ort der Kunst. Die gewachsene Bedeutung des Raumes und seine Transformation vom bloßen Behälter für Kunst hin zu einem Ort, an dem Kunst nicht nur gezeigt und vermittelt wird, sondern geschieht, stellt die Basis für raumbezogene Installationen dar, die heute einen Großteil der aktuellen Kunstproduktion bilden. Wie in der Geschichte der Kunstausstellungen sporadisch zu erkennen war - man denke an Gustav Courbet, Claude Monet, James Abbot McNeill Whistler und andere<sup>407</sup>-, wird nun die Präsentation der Kunst als Aufgabe des Künstlers verstanden, die Ausrichtung einer Ausstellung gleichsam als Teil eines kreativen Prozesses. Die künstlerische Neudefinition des Ausstellungsraumes und das In-Beziehung-Setzen von Raum, Kunstwerk und Betrachter fallen mit dem Beginn einer internationalen Reisetätigkeit der Künstler zusammen. Konrad Fischer ist nicht nur einer der ersten Galeristen, der Künstler konsequent nach Düsseldorf einlädt, damit sie vor Ort arbeiten können (und überhaupt anwesend und ansprechbar sind!), er

---

<sup>405</sup> Die Realisierung der genannten Werke an einem anderen als an ihrem ursprünglichen Präsentationsort (dem Ausstellungsraum von Konrad Fischer in der Neubrückstraße in Düsseldorf) ist nicht nur denkbar, sondern hat in der Vergangenheit schon mehrfach eine Umsetzung erfahren.

<sup>406</sup> Joseph Beuys, "Über Blinky Palermo. Gespräch zwischen Laszlo Glozer und Joseph Beuys" (1984), in: *Blinky Palermo*, Kat. Leipzig, op. cit., S. 203.

<sup>407</sup> Vgl. hierzu Kap. I.1.

fördert und fordert zugleich eine Auseinandersetzung der Künstler mit dem Ausstellungsraum über das künstlerische Arbeiten vor Ort hinaus.

Eine Auseinandersetzung mit dem Raum wird auch in der zeitgenössischen Philosophie als die zeitgemäße Herausforderung der modernen bildenden Kunst angesehen.<sup>408</sup> Dass die künstlerischen Auseinandersetzungen unterschiedliche Wege einschlagen, machte schon eine kleine Auswahl an frühen *Ausstellungen bei Konrad Fischer* deutlich, deren eingehendere Betrachtung im Rahmen dieses Forschungsprojekts einen exemplarischen Stellenwert einnimmt. Der der Minimal Art zugerechnete amerikanische Künstler Carl Andre, der sich selbst als erster *Post-studio*-Künstler versteht, definiert in seinem auf den Ort der Ausführung bezogenen Werk die Skulptur neu: Vergleichbar der Auffassung des Philosophen Heidegger versteht er "Skulptur als Ort".<sup>409</sup> Kunst bestimmt und schafft selbst einen Ort - und ist diesem nicht länger nur zugehörig. Carl Andres Landsmann und Kollege Bruce Nauman nutzt in *Six Sound Problems for Konrad Fischer* den Galerieraum gleichsam als Atelier, an dem seine prozess- und zeitbezogene Kunst entsteht und auch präsentiert wird. Die Galerie wird zum Produktions-, Präsentations- und Distributionsort zugleich. Ihr definitorischer Rahmen macht es möglich, dass aus einem Experiment Kunst werden kann. Das Werk des deutschen Künstlers Blinky Palermo kann als eine Erkundung der Beziehung zwischen Farbe, Form, Fläche und Raum verstanden werden. Schon früh ist Palermo die Inszenierung und Präsentation seiner Bilder im Raum ein besonderes Anliegen. In seinem Komplex der Wand-Arbeiten (1968 -1973) macht der Künstler konsequenterweise den Raum selbst zum Bild. Hier radikalisiert sich ein Verständnis von Kunst als einen auf den Ausführungsort reagierenden, ihn gestaltenden und verändernden Eingriff. Das Werk ist nun in einem solchen Maß auf den Ort seiner Ausführung bezogen, dass es nur an diesem Gültigkeit hat. Die Ortsbezogenheit des Werks macht einen Ortswechsel, d.h. ein Ablösen der Kunst aus ihrem, speziell für dieses geschaffene Umfeld unmöglich, ohne dass das Werk selbst unweigerlich in einem substantiellen Maße verändert würde. Die Kunst kommt damit gleichsam zu einem Halt, oder, um mit den Worten Grasskamps zu sprechen, sie impliziert eine "Wiedergewinnung des Stationären".<sup>410</sup> Ist die Ausstellung *das* Medium der Avantgardekunst und dienen die Mobilität und die Transferierbarkeit der Werke als nötige Voraussetzungen hierfür, so sind die Kunst und ihre Authentizität nun an die Handschrift des Künstlers selbst und den Ort ihrer Ausführung gebunden.

Die Entwicklung vom Bild zur Wand, vom Körpervolumen zum Raumvolumen, also das wachsende Bewusstsein für die Wechselbeziehung von Werk und Raum im Allgemeinen haben zur Folge, dass dem

---

<sup>408</sup> "Der Raum - der inzwischen in steigendem Maße immer hartnäckiger den modernen Menschen zu seiner letzten Beherrschbarkeit herausfordert? Folgt nicht auch die moderne bildende Kunst dieser Herausforderung, insofern sie sich als eine Auseinandersetzung mit dem Raum versteht? Findet sie sich dadurch nicht in ihrem zeitgemäßen Charakter bestätigt?", Martin Heidegger in: Ders., *Die Kunst und der Raum*, op. cit., S.6.

<sup>409</sup> Carl Andre zit.n.: Enno Develing, "Skulptur als Ort", in: Gregor Stemmrich (Hg.), op. cit., S. 246.

<sup>410</sup> Walter Grasskamp, op.cit., S. 32.

Betrachter eine aktive Rolle im Rezeptionsvorgang zugewiesen wird. "Sobald das plastische Gebilde das Körpervolumen durch das Raumvolumen ersetzt, ist es auf den Menschen als Mitakteur angewiesen", bemerkte in diesem Zusammenhang der Kunsthistoriker Werner Hofmann.<sup>411</sup> Kunst will nicht länger nur geistig wahrgenommen, sondern 'erlebt' und 'erfahren' werden. Nicht das Wissen dominiert, sondern die im Umgang mit Kunst erlebten Erfahrungen. Dabei wird der Körper als Organ der Raumerfahrung erkannt.<sup>412</sup> Analogien für das veränderte Wahrnehmungsverhalten finden sich in den Wissenschaften, bei Maurice Merleau-Ponty, dessen *Phänomenologie der Wahrnehmung* als eine "Phänomenologie des Leibes" bezeichnet wird,<sup>413</sup> bei Jean Piaget, Norbert Bischof, Christian Norberg-Schulz und anderen. Der Nachdruck, mit der eine Erfahrung des Raumes als eine Erfahrung des eigenen Körpers verstanden wird, steht in enger Beziehung zu den grundlegenden Konzepten von *Präsenz* und *Ort*, die in der Kunst nun einen hohen Stellenwert einnehmen und in den konzeptionellen und medialen Aspekten des Vermittlungsprogramms von Konrad Fischer ihren Niederschlag finden. Das Zeigen von Kunst in Form einer Ausstellung ist für Fischer die grundlegende Vermittlungsform von Kunst überhaupt. Nur durch sie kann ein direktes, unmittelbares und unverfälschtes Erleben von Kunst ermöglicht werden. Es ist meines Erachtens keineswegs zu weit hergeholt, sowohl das spezifische Verhältnis von Zeit und Ort, das eine Ausstellung im *Hier und Jetzt* beschreibt, als auch die aktive, eigenständige Wahrnehmung, die Konrad Fischer von den Besuchern seiner Galerie forderte, als Reaktion auf eine zunehmend mediatisierte und technisierte Welt zu verstehen, als eine Alternative zum passiven Bilderkonsum, als Gegenposition zur Medienwelt und ihren Sekundärinformationen. Der Entkörperlichung und Enträumlichung des mediatisierten Blicks antwortet eine Kunst, die die Konzepte von *Präsenz* und *Ort* entgegenhält, oder, wie es der Künstler Robert Morris anhand der zeitgenössischen Plastik zu beschreiben versucht: "Zutiefst skeptisch gegenüber Erfahrungen außerhalb der Reichweite des eigenen Körpers sichert die Formvorgabe dieser Plastik einen Ort, an dem das wahrnehmende Selbst eine bestimmte Seite seiner eigenen physischen Existenz zum Maß nehmen kann."<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> Werner Hofmann, zit.n.: Manfred Schneckenburger, "Plastik als Handlungsform", *Kunstforum international*, Bd.34, 4/1979, S. 28.

<sup>412</sup> "Die Ordnung des erlebten Raumes wird fundiert durch die Systeme der motorischen Raumorientierung und kann ohne diese gar nicht verstanden werden." Norbert Bischof, "Stellungs-, Spannungs- und Lagewahrnehmung", in: *Handbuch der Psychologie I/1*, Göttingen 1966, S. 422.

<sup>413</sup> Maurice Merleau-Ponty, op. cit., Einleitung.

<sup>414</sup> "Deeply sceptical of experiences beyond the reach of the body, the more formal aspect of the work in question provides a place in which the perceiving self might take measure of certain aspects of its own physical existence." Robert Morris, "Aligned with Nazca", in: *Artforum*, Oktober 1975, S.39.

## VII. PROSPECT-AUSSTELLUNGEN IN DER STÄDTISCHEN KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1968 - 1976

In den ersten 10 Jahren nach Gründung von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* ist Fischer parallel zu seinen Aktivitäten als Galerist auch als Organisator bzw. Kurator diverser Ausstellungen tätig, die in öffentlichen Kunstinstitutionen stattfinden.<sup>415</sup> Es sind Ausstellungen, die auf Fischers Initiative hin zustande kommen bzw. solche, zu denen er als kompetenter Fachmann für neue Kunstströmungen mit hervorragenden internationalen Künstlerkontakten hinzugezogen wird. Zu diesen Gruppenausstellungen bzw. thematisch gefassten Ausstellungen gesellen sich die ersten Einzelausstellungen in Museen der von ihm vertretenen Künstler, die Fischer, wie er es ausdrückt, "arrangiert" hat.<sup>416</sup>

Im Folgenden wird eine Reihe von fünf, zwischen 1968 und 1976 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf stattfindenden Ausstellungen mit dem Titel *Prospect* exemplarisch untersucht. Dass die Wahl auf diese Ausstellungen gefallen ist, hat mehrere Gründe. Da diese Ausstellungen bislang keine nennenswerte kunstwissenschaftliche Beachtung erfahren haben, eröffnet sich hier (ähnlich wie bei Konrad Luegs Aktion *Kaffee und Kuchen*) ein unbearbeitetes Feld. Des Weiteren haben Konrad Fischer und Hans Strelow bei *Prospect* sowohl als Initiatoren als auch als Organisatoren gewirkt und von den Veranstaltern nahezu freie Hand bekommen in der Konzeption und Durchführung 'ihrer' Ausstellungen. Durch keine nennenswerten Kompromisse verzerrt ist es möglich, die Ansätze und Schwerpunkte der (sehr verschiedenen) einzelnen *Prospect*-Ausstellungen herauszuarbeiten. Die Entwicklung, die diese Ausstellungsreihe genommen hat, lässt zugleich Rückschlüsse zu auf eine allgemeine, sich in den siebziger Jahren bemerkbar machende Verschiebung in den Zuständigkeitsbereichen Museum / Galerie, der ebenfalls nachgegangen werden wird.

### VII.1. *Prospect 68, 1968*

#### VII.1.1. *Allgemeines*

Ein knappes Jahr nachdem *Ausstellungen bei Konrad Fischer* ins Leben gerufen wurde, findet in der nur wenige hundert Meter entfernten Städtischen Kunsthalle am Grabbeplatz vom 20. bis 29. September 1968 eine 10-tägige Ausstellung statt. Der Titel der Ausstellung lautet *Prospect 68*; der Untertitel kündigt eine *Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde* an. Initiatoren und Organisatoren

---

<sup>415</sup> Vgl. Kap. II.4.

<sup>416</sup> "One-man shows in museums, arranged by Konrad Fischer: Andre, Darboven (Museum Mönchengladbach); Long, Sandback, LeWitt, Dibbets (Museum Haus Lange, Krefeld); Palermo (Museum Wuppertal Studio)." Konrad Fischer (1971) zit. n: "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe, op. cit., S. 68.

von *Prospect* sind Konrad Fischer und der damalige Kunstkritiker Hans Strelow,<sup>417</sup> in Zusammenarbeit mit der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf. Das Unternehmen, das ursprünglich *Selektion* heißen sollte, wird von der Stadt Düsseldorf veranstaltet und aus Mitteln der Städtischen Kunsthalle, die ihre gesamte Ausstellungsfläche von über 2.000 qm zur Verfügung stellt, bestritten.

*Prospect 68* ist der Auftakt einer Reihe von insgesamt fünf *Prospect*-Ausstellungen, die im unregelmäßigen Rhythmus in den Jahren 1968, 1969, 1971, 1973 und 1976 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf abgehalten werden. Wie der Untertitel der Ausstellung andeutet, ist es erklärtes Ziel, avantgardistische Kunstströmungen in einer Ausstellungssituation vorzustellen, internationale Kunst nach Düsseldorf zu bringen und deutsche Kunst im internationalen Kontext zu zeigen. Diese Grundgedanken sind also denen, die zur Gründung von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* führten, vergleichbar. An der *Prospect*-Premiere in Düsseldorf beteiligen sich 16 Galerien aus acht Ländern. Welche Galerie sich in Düsseldorf präsentieren darf, bestimmt ein unabhängiges, internationales Auswahlkomitee, bestehend aus Museumsdirektoren, Kunsthistorikern, Kritikern und Sammlern.<sup>418</sup> Die Experten-Kommission hat die Aufgabe, die Galerien auszuwählen, die zu *Prospect 68* eingeladen werden. Die Galerien wiederum können frei über die Auswahl und Präsentation der Künstler in Düsseldorf bestimmen. Jede Galerie ist gebeten, einen oder mehrere Künstler zu zeigen, für die sie sich auch in Zukunft einsetzen will. Die drei Auswahlverfahren bei *Prospect* (die Initiatoren der Ausstellung und die Leitung der Kunsthalle wählen die Experten-Kommission aus; die Experten-Kommission wählt die Galerien aus; die Galerien wählen die Künstler aus) werden als Filter angesehen, die "den Rang und das Niveau der Ausstellung"<sup>419</sup> garantieren sollen.

---

<sup>417</sup> Fischer und Strelow sind sich seit ihrer gemeinsamen Schulzeit bekannt. Hans Strelow arbeitet als Kritiker für Fachzeitschriften und Tageszeitungen u.a. für die *Düsseldorfer Hefte*, *Rheinische Post*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Schon zu Beginn der sechziger Jahre schreibt er lobend über die Kunst Konrad Luegs und trägt mit seinen Beiträgen für namhafte Zeitungen wesentlich zum Bekanntwerden von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* im In- und Ausland bei. Im Jahr 1969 geht Strelow als Auslandskorrespondent der *FAZ* nach New York und öffnet 1971 eine eigene Galerie in Düsseldorf, die er bis heute führt.

<sup>418</sup> Alan Bowness vom Courtauld Institute in London ist Mitglied in diesem Gremium; Enno Develing vom Gemeentemuseum in Den Haag und der Sammler Martin Visser (Bergeijk) kommen aus den Niederlanden dazu; Karl G. Hultén gilt als prominenter Vertreter aus Schweden und ist 1968 Direktor des Moderna Museet in Stockholm. Der Zürcher Kunstkritiker Kurt Meyer vertritt die Schweiz, und der Sammler Dr. Hubert Peeters (Brügge) kommt aus Belgien. Alleiniger Deutscher in diesem internationalen Komitee ist Dr. Paul Wember, Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld.

<sup>419</sup> Hans Strelow, "Dreifach garantiert", in: *Düsseldorfer Heft*, Mai 1968.



### VII.1.2. Auseinandersetzungen mit dem Kölner Kunstmarkt

Die Entstehung und das Konzept von *Prospect* sind nicht zu denken ohne den Kölner Kunstmarkt, der erstmals 1967 im Gürzenich abgehalten wurde.<sup>420</sup> Aus einer Krise des deutschen Kunsthandels heraus ist der Kunstmarkt Köln vom *Verein progressiver deutscher Kunsthändler* ins Leben gerufen worden in der Hoffnung, das Käuferpublikum zu vergrößern und die Entwicklung einer Region, des Rheinlands, zu fördern. 18 deutsche Galerien, darunter die Galerien von René Block (Berlin), Rolf Ricke (Köln), Alfred Schmela (Düsseldorf), Rudolf Zwirner (Köln), Otto van de Loo (München) und Anne Abels (Köln) stellten beim 1.Kölner Kunstmarkt aus. Ausländische Galerien waren ausgeschlossen, um den deutschen Markt vor unliebsamer Konkurrenz um heimische Sammler zu schützen. Der 1.Kölner Kunstmarkt wurde ein großer Erfolg. Bemühungen der Stadt Düsseldorf, die Kunstmesse im folgenden Jahr nach Düsseldorf zu holen bzw. die Messe im jährlichen Turnus mal in Köln oder in Düsseldorf zu zeigen, scheiterten.

*Prospect* ist als "Antwort auf den 1.Kölner Kunstmarkt 1967"<sup>421</sup> gedacht und unterscheidet sich dezidiert in mehrfacher Hinsicht vom Kölner Kunstmarkt. So versteht sich *Prospect* nicht als Messe, sondern als Ausstellung. Händlerische Interessen stehen nicht im Vordergrund, es kann aber auch bei *Prospect* Kunst ver- und gekauft werden. Zentrales Anliegen ist es, über neue Kunstströmungen zu informieren. Der Akzent liegt dabei auf der Aktualität der Werke. Im Gegensatz zum 1.Kölner Kunstmarkt, dessen Angebot zwar schwerpunktmäßig Kunst der sechziger Jahre umfasst, aber zugleich historisch weit zurückreicht, soll bei *Prospect* ausschließlich avantgardistische Kunst gezeigt werden. Der damalige Direktor der 1967 wiedereröffneten Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Karl Ruhrberg, definiert bei der Pressekonferenz genauer, was mit dem Begriff 'avantgardistisch' gemeint ist: "Kunst der letzten 10 Jahre, aktuelle Kunst und solche Kunst, die noch gar nicht oder wenig bekannt ist"<sup>422</sup>. 'Avantgardistisch' wird dabei als eine Steigerung der 'progressiven', in Köln gezeigten Kunst erachtet. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist im Auswahlverfahren der teilnehmenden Galerien zu finden: In Düsseldorf entscheidet ein unabhängiges, international besetztes Expertengremium über die Teilnahme; in Köln ist es der *Verein progressiver deutscher Kunsthändler*, 1966 gegründet von den Galeristen Hein Stinke und Rudolf Zwirner. Die Auswahl ist hier wie dort streng. Konrad Fischer, der beim Kölner Kunstmarkt im Jahr 1968 mit seiner erst einjährigen Galerie vertreten sein möchte, wird vom *Verein progressiver deutscher Kunsthändler* abgelehnt. Im Gegenzug selbst etwas Eigenes, Vergleichbares auf die Beine zu stellen, ist als Impetus von Konrad Fischer für die Initiative zu *Prospect* nicht zu unterschätzen. In diesem Sinne äußert er sich im Jahr 1989 rückblickend über seine Motivation, *Prospect* ins Leben zu rufen: "In dem Jahr, 1968, wurde durch

<sup>420</sup> Jede der am Kunstmarkt (13.-17. 9.1967) beteiligte Galerie stellt noch ein bis zwei der von ihr vertretenen Künstler im Kölnischen Kunstverein (13.9. - 18.10.1967) aus.

<sup>421</sup> Hans Strelow im Gespräch mit der Autorin im Dezember 2000. Vgl. Anhang E.3.

<sup>422</sup> Karl Ruhrberg zitiert in: Miriam Milchberg, "Blumentöpfe ab 25 Mark. Kunstkampf zwischen Köln und Düsseldorf: 'Prospect 68'", in: *Publik*, 4. Oktober 1968.

Hein Stünke und Rudolf Zwirner der Kölner Kunstmarkt gegründet. Ich habe denen gesagt: "Ich bin aber mit dabei" - "JAA, JAA", sagten sie, und am Ende war ich nicht mit dabei! Da habe ich gesagt, gut, dann mache ich einen eigenen Kunstmarkt hier in Düsseldorf. Aber einen INTERNATIONALEN, so!"<sup>423</sup>

Die internationale Ausrichtung von *Prospect* ist eine weitere klare und folgenreiche Absetzung von dem national begrenzten Kölner Kunstmarkt und verleitet den Galeristen Alfred Schmela dazu, *Prospect* als "dilettantisches Selbstmordunternehmen"<sup>424</sup> zu bezeichnen. Zu groß ist die Angst, ausländische Händler könnten heimische Sammler abziehen und damit den deutschen Markt bedrohen. Als der Ausstellungstermin von *Prospect 68* auch noch kurz vor den 2. Kölner Kunstmarkt gelegt wird, wird dies in Köln als offene Kampfansage gewertet. Der damalige Vorsitzende des *Vereins progressiver deutsche Kunsthändler*, Otto van de Loo, schreibt daraufhin einen Brief an seine Vereinskollegen, dessen Atemlosigkeit das Aufgebrachtsein seines Autors vermittelt: "Nachdem zuverlässige Nachrichten vorlagen, dass die Stadt Düsseldorf in offener Konkurrenzabsicht zu unserem Unternehmen der Kunstmesse in Köln, einen Markt mit ausländischen Galerien schon für 1968, zeitlich parallel zu unserer Messe, in Düsseldorf abhalten will, war es an der Zeit, schnelle Schritte zu unternehmen, um diese Pläne zu durchkreuzen, und zwar nicht aus Gründen billiger Wettbewerbstätigkeit unseres Vereins, sondern weil es einfach nicht einzusehen ist, warum Düsseldorf in direkter Nachbarschaft von Köln mit ausländischen Galerien unsere Bestrebungen, den deutschen Kunstmarkt zu beleben und zu erobern, gefährden sollte."<sup>425</sup> Der Galerist und Vereinsgründer, Rudolf Zwirner, teilt in einem Brief an Hans Strelow im April 1968 zwar mit, dass er die Ausstellungsidee zu *Prospect* begrüße, merkt aber süffisant an, dass "gerade in der Modestadt Düsseldorf sicherlich sehr großes Interesse" bestünde, "bereits im Herbst 68 Werke der Künstler zu sehen, die erst im Frühjahr 1969 herausgebracht werden sollen." Er schließt seinen Brief mit dem Vorschlag, zwei *Prospect*-Ausstellungen jährlich, eine im Frühjahr und eine im Herbst, abzuhalten, "damit der jeweiligen Moderichtung voll Rechnung getragen werden kann."<sup>426</sup> Lokalpatriotische Zuschreibungen und Konkurrenzgedanken zwischen den Städten Köln und Düsseldorf kommen in Zwirners sarkastischen Anmerkungen zutage: Köln sei für die Kunst, Düsseldorf für die Mode zuständig. Eine Einladung, als Galerist selbst bei *Prospect 68* teilzunehmen, schlägt Rudolf Zwirner aus. Erst fünf Jahre später, also 1973, wird sich Zwirner an einer *Prospect*-Ausstellung beteiligen. Zwar betonen die *Prospect*-Organisatoren, mit ihrer Initiative nur eine Ergänzung, nicht eine Konkurrenz für den Kölner Kunstmarkt sein zu wollen, doch dies vermag die aufgebrachten Kölner Gemüter nicht mehr zu besänftigen. In ihrer Mitgliederversammlung vom 28. Juni 1968 in Kassel wird beschlossen, dass

---

<sup>423</sup> Konrad Fischer zit. n. Stella Baum, op.cit., S.280. Das Gründungsjahr des Kölner Kunstmarktes ist 1967 und nicht 1968; Anm. B.K.

<sup>424</sup> Alfred Schmela in *Die Zeit*, 17. Mai 1968.

<sup>425</sup> Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, ZADIK, C2, IV, 16.

<sup>426</sup> Rudolf Zwirner in einem Schreiben an Hans Strelow vom 27. April 1968. Archiv Fischer, Düsseldorf.

Vereinsmitglieder und ausländische Gäste sich alternativ zwischen einer Teilnahme in Düsseldorf oder in Köln zu entscheiden hätten. Für *Prospect* hat dieser Beschluss zur Folge, dass einige interessante deutsche und ausländische Galeristen wie Heiner Friedrich aus München, René Block aus Berlin oder Leo Castelli aus New York ihre Zusage zur Teilnahme zurückziehen und sich "aus rein geschäftlichen Erwägungen"<sup>427</sup> und "mit Bedauern"<sup>428</sup> gezwungen sehen, für den Kunstmarkt in Köln zu entscheiden. Karl Ruhrberg, Direktor der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, verurteilt die Kölner "Sanktion"<sup>429</sup> daraufhin scharf als "Nachgeburt eines karnevalistischen Lokalpatriotismus".<sup>430</sup>

Es wird als eine der positiven Reaktionen auf *Prospect* gewertet, dass der 2. Kölner Kunstmarkt zumindest bei einer Begleitausstellung im Kunstverein ausländische Galerien als Gäste teilnehmen lässt. Der eigentliche Kunstmarkt findet in der Kölner Kunsthalle statt. Nachdem der *Verein progressiver Kunsthändler* auch bei der 1970 gegründeten *Internationalen Kunstmesse Basel* (später: *Art Basel*) noch eine Entweder/ Oder-Teilnahme fordert, fügt sich der Kunstmarkt Köln allmählich dem allgemeinen Trend der Internationalisierung des Kunsthandels und wird im Jahr 1972 um ausländische Galerien als gleichberechtigte Teilnehmer, nicht mehr nur als Gäste, erweitert.<sup>431</sup>

### VII.1.3. Ausstellung

Bei *Prospect 68* sind 16 Galerien aus acht Ländern vertreten. Frankreich ist zahlenmäßig am stärksten vertreten durch die Pariser Galerien Iris Clert, Mathias Fels & Cie, Yvon Lambert und Ileana Sonnabend. Aus England und Italien sind je drei Galerien zu Gast in Düsseldorf, nämlich Axion, Robert Fraser und Kasmin Limited (alle aus London) sowie Appolinaire (aus Mailand), Del Naviglio (Mailand und Venedig) und Sperone (Turin). Aus der Schweiz kommen die Galerien Renée Ziegler und Bischofberger (beide Zürich), aus Amsterdam die Galerie Swart, aus Antwerpen die Galerie *Wide White Space* und aus New York die Galerie Dwan. Die einzige Galerie aus Deutschland ist die Galerie M.E. Thelen aus Essen. Im Grafikraum der Kunsthalle stellen Kunststudierende der Düsseldorfer Akademie aus. Die Installation der Ausstellung in der Kunsthalle, die Eröffnungsparty, die Katalogzeitung, ganzseitige Werbungen in den Kunstzeitschriften *Art International*, *Artforum* u.a., die Plakatierung bei der *documenta*, der Venedig Biennale und vor/während *Prospect* in Düsseldorf, sowie die weltweite Werbung in Lufthansa-Büros werden aus Mitteln der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf bestritten. Transport und Versicherung der

---

<sup>427</sup> Heiner Friedrich in einem Schreiben an Karl Ruhrberg vom 5. Juli 1968. Archiv Fischer, Düsseldorf.

<sup>428</sup> René Block in einem Schreiben an Konrad Fischer und Hans Strelow vom 22. Juli 1968. Archiv Fischer, Düsseldorf.

<sup>429</sup> Karl Ruhrberg in einem Schreiben an Otto van de Loo vom 10. Juli 1968. Archiv Fischer, Düsseldorf.

<sup>430</sup> Karl Ruhrberg zitiert in: Anonym, "Prospect. Klavier in Filz". *Der Spiegel*, Nr. 39/1968, S. 181.

<sup>431</sup> 1984 erfolgt die Umbenennung des Kölner Kunstmarktes in *Art Cologne*. Heutzutage zählt die *Art Cologne* zu den größten und traditionsreichsten Kunstmärkten der Welt.

Werke bis zum Zoll Düsseldorf und zurück müssen die teilnehmenden Galerien jedoch selbst tragen. Durch dieses gemeinsame Finanzierungskonzept ist die Realisierung einer internationalen Ausstellung von dieser Größe überhaupt erst gesichert. Das Budget der Kunsthalle allein hätte hierfür nicht ausgereicht.<sup>432</sup> Die hohen Transport- und Versicherungskosten machen einigen eingeladenen Galerien aus Übersee wie Dick Bellamy, Sidney Janis oder Fischbach Gallery aus New York, jedoch eine Teilnahme unmöglich. Einzig die Galerie Dwan aus New York ist bei *Prospect 68* aus den USA vertreten.

Bei *Prospect 68* wird eine Mischung aus Minimal Art, Concept Art, Psychedelic Art, Funk Art und konstruktivistischer Kunst gezeigt. Op und Pop Art werden nicht als avantgardistisch genug angesehen und fehlen daher fast ganz. Eine einheitliche inhaltliche Ausrichtung ist nicht zu erkennen, zu verschieden ist die von den einzelnen Galerien ausgewählte Kunst. Georg Jappe, Kritiker der *FAZ*, konstatiert demnach eine "Accrochage von Bewährtem und Unbewährtem - also ein Querschnitt".<sup>433</sup> Der Engländer Charles Harrison beklagt in *Studio International* die geringe Qualität der ganzen Ausstellung und hebt als einzige Ausnahme lobend die Werke von Joseph Beuys bei der Galerie *Wide White Space* hervor.<sup>434</sup> *Der Spiegel* dagegen bezeichnet *Prospect* als eine "Kunst-Ausstellung, moderner als die *documenta*".<sup>435</sup> Am meisten allgemeine Beachtung findet Anny De Deckers Antwerpener Galerie *Wide White Space* mit Werken von Joseph Beuys (*Infiltration Homogen für Konzertflügel*), Marcel Broodthaers, David Lamelas, Reiner Ruthenbeck (*Aschehaufen*), Bernd Lohaus u.a. Die New Yorker Galerie Dwan, Vorreiterin der Minimal Art, besticht mit einem "weiten Raum transparenter Nüchternheit"<sup>436</sup> und präsentiert Werke von Dan Flavin, Sol LeWitt, Arakawa, Charles Ross, Fred Sandback, Walter de Maria. Ein größerer Kontrast hierzu als die 41 lebensgroßen Schafe des Künstlers Nicholas Monro, die der Galerist Robert Fraser aus London importiert, und die das Wuppertaler Sammlerehepaar Baum ankauft, lässt sich kaum denken. Eine ähnlich spektakuläre und banale Arbeit präsentiert Mathias Fels & Cie mit den gipsgefüllten, roten Blumentöpfen des Künstlers Jean-Pierre Raynaud, die für 25 Mark das Stück zum Sonderpreis regen Absatz finden. Ileana Sonnabend aus Paris und Gian Enzo Sperone aus Turin vertreten zum Teil die gleichen Künstler und präsentieren in Düsseldorf gemeinsam einen Iglu von Mario Merz, ein *Felt Piece* von Robert Morris, sowie Werke von Bruce Nauman, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Alighiero Boetti u.a. Überhaupt hält man sich nicht durchweg an die strenge Kojenaufteilung, die durch die grafische Raumdarstellung auf dem Cover der zur Ausstellung erscheinenden Katalog-Zeitung angedeutet wird. Bei

---

<sup>432</sup> Hans Strelow erwähnt das Budget von DM 20.000 für *Prospect 68* im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2000 und umschreibt dabei das Dilemma zwischen inhaltlichem Anspruch und finanzieller Ausstattung der Ausstellung folgendermaßen: "Wie können wir die interessantesten jungen Künstler in Düsseldorf zeigen, ohne Geld zu haben?" Vgl. Anhang E.3.

<sup>433</sup> Georg Jappe, "Kunst und Handel", in: *Franfurter Allgemeine Zeitung*, 24. September 1968.

<sup>434</sup> Charles Harrison, "Düsseldorf commentary. Prospect '68 - an international showcase" in *Studio International*, November 1968.

<sup>435</sup> Anonym, "Prospect. Klavier in Filz"op. cit., S. 181.

<sup>436</sup> *ibid.*

*Prospect* im folgenden Jahr wird die Kabinetteinteilung für die einzelnen Aussteller dann noch mehr zugunsten einer einheitlichen, geschlossenen Präsentation aufgegeben. Das größte, aber nichtsdestotrotz wie schon bei der *documenta 68* oftmals übersehene Werk stammt von dem Künstler Daniel Buren: Er gestaltet zwei aneinander stoßende Wände der Kunsthalle mit weißen und grünen Streifen im Wechsel, jeweils 8,7 cm breit. Diese Streifen finden sich auch auf den beiden Mittelseiten der Katalogzeitung wieder, ohne Angabe des Künstlers, des Werks oder seines Ausstellers, der Galerie Apollinaire aus Mailand.

#### *VII.1.4. Katalogzeitung*

Die 40-seitige Katalogzeitung zur Ausstellung, in der sich jede Galerie selbst auf einer Doppelseite präsentiert, wird kostenlos mit der Eintrittskarte vergeben. Im Anhang finden sich sechs Seiten mit Anzeigen, u.a. auch eine Anzeige der ersten 10 *Ausstellungen bei Konrad Fischer* oder der Ausstellung *Earth Room* von Walter de Maria in Heiner Friedrichs Galerie in München im September/Okttober 1968, die als Künstler ihrer Galerie auch Konrad Lueg listet. Auch die Streitigkeiten mit Köln scheinen sich etwas gelegt zu haben, denn eine ganzseitige Anzeige wirbt mit Porträtfotos der teilnehmenden Galeristen für den Kölner Kunstmarkt 1968. Die Idee zu einer Ausstellungspublikation im Zeitungsformat entstand durch die Ausstellung *Nieuwe Realisten*, die Wim Beeren 1964 mit 85 Künstlern, darunter vielen Vertretern der Pop Art aus England und den USA im Gemeentemuseum Den Haag durchgeführt hatte. Zu dieser Ausstellung war eine Publikation im Zeitungsformat erschienen, die Fischer und Strelow zu einer eigenen Katalogzeitung zu *Prospect* animierte.<sup>437</sup> Gedruckt wird die Katalogzeitung bei der *Rheinischen Post* in Düsseldorf. Hans Strelow übernimmt die redaktionelle Betreuung, Konrad Fischer die grafische Gestaltung der Zeitung und des Ausstellungsplakats. Überhaupt nutzt das Duo Fischer/Strelow geschickt seine jeweiligen Begabungen und Kompetenzen: Strelow pflegt seine guten Kontakte zur Stadt und übernimmt als eloquenter Kritiker das Verfassen von Presstexten und Artikeln über die Ausstellung u.a. in der *FAZ* und den *Düsseldorfer Heften*. Konrad Fischer setzt seine Kenntnis der internationalen Galerienszene und seine Bekanntschaft mit Kollegen ein, um für *Prospect* zu werben. Der Briefwechsel, den Konrad Fischer mit einigen Galerien in jener Zeit führt, macht deutlich, dass Fischer auch seine New York-Reise im Frühjahr 1968 nutzte, um bei den dort ansässigen Galeristen wie Leo Castelli, Dick Bellamy, Fischbach Gallery, Gallery Dwan und anderen für *Prospect* zu werben.

---

<sup>437</sup> Hans Strelow weist auf diesen Einfluss hin im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2000. Vgl. Anhang E.3.

### VII.1.5. Resonanz

*Prospect* wird ein großer Erfolg, wenn auch nicht unumstritten.<sup>438</sup> In 10 Tagen werden über 14.000 Besucher gezählt. Allein am Eröffnungsabend, an dem Klaus Doldinger mit seiner Soul Band spielt, sind 5.000 Besucher anwesend und die Kunsthalle muss wegen Überfüllung geschlossen werden. Auch finanziell gesehen ist *Prospect 68* für viele teilnehmende Galerien ein Erfolg. Die Galerie M.E.Thelen, die zeitgleich zu *Prospect* eine Ausstellung des Künstlers Paul Thek in ihren Essener Galerieräumen zeigt, ist sogar am Ende der Ausstellung ausverkauft. So gut wie ausverkauft sind die New Yorker Galerie Dwan mit ihrem Angebot an Minimal Art, Iris Clert und *Wide White Space* aus Antwerpen. Auch die Resonanz von *Prospect 68* in der in- und ausländischen Presse ist beachtlich. Sicherlich haben die Wogen hierzu beigetragen, die im Vorfeld der Ausstellung durch den Streit zwischen Köln und Düsseldorf hochgegangen sind, und von der Presse aufmerksam verfolgt wurden.

Einige Düsseldorfer Galerien nutzen das internationale Interesse und den Besucherandrang und eröffnen parallel zu *Prospect* ihre Ausstellungen. Darunter ist auch die erste Einzelausstellung des englischen Künstlers Richard Long bei Konrad Fischer. Long zeigt eine Bodenarbeit, bestehend aus 1318 Holzstöckchen, die in geraden Linien parallel zueinander auf dem Boden ausgelegt sind und damit den Galerieraum unbetretbar machen. Zeitgleich arbeitet Richard Long zudem an einem Werk im Garten des Wuppertaler Sammlerehepaars Baum. Da bei *Prospect 68*, wie auch bei den späteren *Prospect*-Ausstellungen, viele Künstler persönlich in Düsseldorf anwesend sind und zum Teil bei Konrad und Dorothee Fischer nächtigen ("in jedem Zimmer schliefen Künstler"<sup>439</sup>), hat Richard Long Gelegenheit, einige Künstlerkollegen wie Carl Andre, Daniel Buren, Panamarenko, Hanne Darboven u.a. kennen zu lernen.<sup>440</sup> Durch *Prospect* entstehen Netzwerke, die dazu beitragen, *Ausstellungen bei Konrad Fischer* international bekannt zu machen, und die Düsseldorf, zumindest für einige Tage im Jahr, zu einem internationalen Treffpunkt der zeitgenössischen Kunstszene werden lassen.

---

<sup>438</sup> *ibid.*

<sup>439</sup> Richard Long im Gespräch mit der Verfasserin im September 2003 in Düsseldorf.

<sup>440</sup> *ibid.*

## VII.2. *Prospect 1969*

### VII.2.1. *Ausstellung*

Wiederholt zu einem Treffpunkt der internationalen Avantgarde wird Düsseldorf schon ein Jahr später, während *Prospect 69* (30. September - 12. Oktober 1969). Dass *Prospect* an zwei aufeinander folgenden Jahren stattfindet, bleibt die Ausnahme. In den folgenden Jahren ist die Abfolge unregelmäßig, und die zeitlichen Abstände zwischen den einzelnen Ausstellungen werden größer. Hans Strelow erklärt das so: "Immer wenn wir meinten, eine *Prospect*-Ausstellung sei mal wieder nötig, haben wir eine organisiert. Wir haben das in der Sache absolut ernst gemeint, aber sind doch möglichst locker, unbürokratisch in jeder Weise und spontan vorgegangen. Nie nach dem Schema F."<sup>441</sup> Das *Procedere* von *Prospect 69* unterscheidet sich nicht wesentlich von dem im vorangegangenen Jahr. Wieder sind die Organisatoren der Ausstellung Konrad Fischer und Hans Strelow in Zusammenarbeit mit Karl Ruhrberg. Sie haben diesmal Verstärkung von Jürgen Harten, dem Stellvertreter Ruhrbergs und späteren Nachfolger auf dem Chef-Posten der Städtischen Kunsthalle. Wieder ist die Stadt die Veranstalterin und die Kunsthalle ausführendes Organ und Gastgeberin der Ausstellung in ihrem gesamten Haus (inklusive der Räumlichkeiten des Kunstvereins). Auch diesmal gibt es ein internationales Gremium, bestehend aus sieben Mitgliedern, das über die Teilnahme an *Prospect* zu entscheiden hat. Enno Develing, Martin Visser und Paul Wember waren schon im vorangegangenen Jahr im Gremium vertreten. Neu hinzukommen José Luis de Castillejo (Spanien), Michel Claura (Frankreich), Jasia Reichardt (England) und Harald Szeemann (Schweiz). Szeemann, der sich in den letzten Tagen seiner Amtszeit als Direktor der Kunsthalle Bern befindet, hält am Eröffnungsabend der Ausstellung auch die Eröffnungsrede. Unter dem Titel *Im Wendekreis des Prospects* nimmt er kritisch Stellung zu den klassischen Koordinaten von Produktion, Distribution und Präsentation von Kunst, die er als "Dreieck Atelier-Galerie-Sammlung plus Museum" bezeichnet und zu dem Bedürfnis, dieses System zu sprengen. Doch "kaum beginnt das Berühren der Materialien (Bleistift, Feder, Papier)" durch den Künstler, so Szeemann, dann "setzt der Zirkus ein und die Fäden im Ghetto beginnen zu spielen."<sup>442</sup> Obwohl Szeemann selbst durch seine Mitgliedschaft in der Auswahlkommission nicht unwesentlich an *Prospect* beteiligt ist, kritisiert er in seiner Eröffnungsrede die Ausstellung, weil ihm "der Anteil an Besitzbestätigung zu groß, derjenige der Prospektion zu klein erscheint".<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> Hans Strelow im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2000. Vgl. Anhang E.3.

<sup>442</sup> Harald Szeemann, *Im Wendekreis des Prospects*, Typskript der Eröffnungsrede vom 30. September 1969 in der Kunsthalle Düsseldorf, im Archiv der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf. In einem Jahrzehnte später erschienenen Text über die von ihm kuratierte Ausstellung in der Kunsthalle Bern im März/April 1969 *When Attitudes Become Form* gesteht Harald Szeemann rückblickend ein, dass die von ihm geforderte Sprengung des Dreiecks nie gelang, sondern die Künstler sofort vom Markt aufgesogen, ja ihre Werke durch die Ausstellung eine enorme Wertsteigerung erlangten. Im Jahr 1969 ist Szeemann jedoch noch überzeugt, dass es möglich sei, Besitzstand in der Kunst durch freie Aktion zu ersetzen. Vgl. Harald Szeemann, "When Attitudes Become Form, Bern 1969", in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.), op. cit., S. 215.

<sup>443</sup> Harald Szeemann, *Im Wendekreis des Prospects*, op.cit.

An *Prospect 69* nehmen 16 Galerien teil mit insgesamt über 30 Künstlern und Künstlerinnen aus 10 Ländern. Die Zahl der amerikanischen Galerien ist auf stolze sieben gestiegen.<sup>444</sup> Es ist zwar keine einzige deutsche Galerie bei *Prospect 69* vertreten, aber einige deutsche Künstler. Der Kölner Kunstmarkt, zu dem erstmals auch Konrad Fischer eingeladen wird, zeigt 1969 dagegen ausschließlich Galerien aus Deutschland. Je zwei Galerien kommen aus Italien, Holland und Frankreich; je eine aus Spanien, Belgien und der Schweiz. Eine japanische Galerie sagt in letzter Sekunde ab. Neu bei *Prospect 69* ist, dass die Galerien zusammen mit der Einladung von der Auswahlkommission Vorschläge erhalten, welche Künstler sie zeigen sollen. Ein Protokoll im Nachlass von Konrad Fischer macht deutlich, dass diese Vorschläge nicht von allen Galerien beherzigt werden.<sup>445</sup> So zeigt die Galerie *Wide White Space* bei *Prospect 69* die Künstler Joseph Beuys und David Lamelas, nahe gelegt hatte das Komitee jedoch Christo und d'Armagnac/Dekkers. Auch die Dwan Gallery aus New York präsentiert lieber Robert Smithson und Charles Ross als Michael Heizer und Sol LeWitt. Jede Galerie bekommt auferlegt, ungeachtet welche Künstlerwahl sie letztlich trifft, sich auf die Präsentation von ein oder zwei Künstlern zu beschränken. Mit der Konzentration auf wenige Künstler wird der Messe-Charakter zugunsten der einer Ausstellung weiter in den Hintergrund gedrängt. Es geht nicht mehr primär um Galerien und ihrer Programme, sondern um künstlerische Positionen. Auch die Präsentation in Kojen, die bei Messen bis heute üblich ist, wird ganz zugunsten einer Ordnung nach künstlerischen Richtungen und Verwandtschaften aufgegeben. Es gibt einen Raum mit monochromen Bildern, einen mit Konzepten, einen mit Objekten usw. Das Publikum nimmt diese neue Übersichtlichkeit anerkennend zur Kenntnis und würdigt *Prospect 69* als "in diesem Jahr kühler, geschlossener, weniger diffus und beifallsheischend als im letzten Jahr".<sup>446</sup> Man spricht von einer "puristischen Präsentation".<sup>447</sup>

Bei *Prospect 69* bestimmt das Auswahlkomitee auch über 10 Künstler und Künstlerinnen, darunter fünf deutsche, die locker oder gar nicht an Galerien gebunden sind und in so genannter *unabhängiger Präsentation* ihre Werke zeigen. Zu diesen Künstlern zählen Bernd und Hilla Becher, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Bruno Gronen, Michael Heizer, Sol LeWitt, Richard Long, Reiner Ruthenbeck, Niele Toroni. Damit wächst die Zahl der an der Ausstellung teilnehmenden Künstler auf 45, wovon mehr als die Hälfte noch nie in Deutschland gezeigt wurde. Hinzu kommt eine Informationsabteilung mit der Fernsehgalerie Gerry Schum, die ihre im April 1969 vom Sender Freies Berlin ausgestrahlte "Fernsehausstellung I" mit

---

<sup>444</sup> Neben der Galerie Dwan, die als einzige amerikanische Galerie schon an *Prospect 68* teilgenommen hat, kommen die Kollegen Fischbach, Bykert, Howard Wise und Seth Siegelaub aus New York hinzu, sowie die Galerien ACE und Eugenia Butler aus Los Angeles.

<sup>445</sup> Dieses Protokoll macht auch deutlich, dass die Kommission diesmal zunächst über die Künstler abstimmte. Künstler und Künstlerinnen, die mehr als drei Stimmen erhielten, waren potentielle Aussteller bei *Prospect* und ihre Galerien wurden angeschrieben und zur Ausstellung eingeladen.

<sup>446</sup> Christian Herchenröder, "Die internationale Avantgarde gibt sich kühl", in: *Handelsblatt*, 3. Oktober 1969.

<sup>447</sup> Anna Klapheck, "Rückzug aus der schönen Welt des Scheins", in: *Rheinische Post*, 2. Oktober 1969.



dem Titel *Land Art* präsentiert.<sup>448</sup> Die meisten der an *Land Art* beteiligten Künstler Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Marinus Boezem, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter de Maria und Michael Heizer sind an *Prospect 69* mit weiteren Werken beteiligt. Die Kunsthalle zeigt Fotos ihrer *between*-Veranstaltungen<sup>449</sup>; und die Buchhandlungen König aus Köln und Niepel aus Düsseldorf informieren mit Publikationen über zeitgenössische Kunst.

Der Schwerpunkt der bei *Prospect 69* gezeigten künstlerischen Richtungen liegt bei der Land Art und Prozesskunst. Auch die Konzeptkunst ist stark vertreten und setzt ihren Anspruch der Priorität der Idee teils so konsequent und radikal um, dass der Objektcharakter gänzlich zugunsten einer künstlerischen Idee aufgegeben wird.<sup>450</sup> So besteht der Beitrag der amerikanischen Künstler Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, die von Seth Siegelau aus New York vertreten und wegen ihre wiederholten gemeinsamen Ausstellungsprojekte auch als 'Siegelau-Mafia' bezeichnet werden,<sup>451</sup> allein in Interviews in der begleitenden Katalogzeitung. Robert Barrys beschreibt darin sein Werk für *Prospect 69* als die "Ideen und Vorstellungen, die die Leute haben, wenn sie dieses Interview lesen".<sup>452</sup>

Gleichsam zur Inkunabel von *Prospect 69* wird die Arbeit von Robert Smithson (Galerie Dwan) im Eingangsraum der Kunsthalle: ein entwurzelter Birnbaum mit welken Blättern, dessen Äste Spiegel tragen. Zwei weitere, große Spiegel stehen im Winkel zueinander, am Boden des Gevierts befindet sich rotes, zerbröckelndes Gestein (*Mirror Displacement*). Auch Hans Haackes Beitrag (Howard Wise Gallery, New York) erregt Aufsehen. Haacke hat bei der Deutschen Presseagentur einen Fernschreiber ausgeliehen und diesen im Ausstellungsraum installiert. Täglich spuckt der Fernschreiber meterlange Fahnen an

---

<sup>448</sup> Zu Gerry Schums Konzept einer Fernsehgalerie siehe auch Kap. VII.3.2.

<sup>449</sup> Die *between*-Veranstaltungen sind drei- bis viertägige künstlerische, meist multi-mediale Projekte, die von 1969 bis 1973 im unregelmäßigen Rhythmus zwischen Abbau und Aufbau von Ausstellungen der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf geschoben wurden. Sie führten unter anderem zu intensiven Künstlerkontakten und gaben Gelegenheit zur Erprobung neuer Ausstellungsformen. Siehe Jürgen Harten, "Die 70er Jahre in der Düsseldorfer Kunsthalle", in: *Brennpunkt 2*, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1991, S. 124 ff.

<sup>450</sup> Douglas Huebler in der Katalogzeitschrift zu *Prospect 69*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1969, S. 26: "Nun gibt es Arbeiten, die auch den Objektcharakter noch aufgegeben haben, so dass es kein Objekt mehr gibt, welches man besitzen könnte."

<sup>451</sup> Ende der sechziger Jahre ist Seth Siegelau auf dem Gebiet der Vermittlung und Präsentation zeitgenössischer Kunst eine ebenso bahnbrechende wie singuläre Erscheinung. Zwischen Herbst 1964 und Frühjahr 1966 führt er eine traditionelle Galerie in New York, geht bei der Distribution und Vermittlung von Kunst jedoch bald unorthodoxe und außergewöhnliche Wege. Um sein Anliegen, Information so schnell und direkt wie möglich unter die Menschen zu bringen, nutzt Siegelau insbesondere die Print- und Massenmedien für neue künstlerische und kuratorische Projekte. So gibt er beispielsweise zusammen mit John W. Wendler im Dezember 1968 ein sogenanntes *Xerox Book* in einer Auflage von 1.000 Exemplaren heraus. Es besteht aus Künstlerbeiträgen von sieben Künstlern (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner), von denen jeder 25 Seiten zur freien Verfügung hat. Das *Xerox Book* soll nicht wie üblich eine Ausstellung begleiten und Exponate dokumentieren und analysieren, sondern verweist nur auf sich selbst, als Ausstellung und Kunstwerk in einem. Für die Juli/August-Ausgabe von *Studio International* bittet Siegelau sechs Kritiker, Künstler ihrer Wahl um Werke für die Seiten der Zeitschrift zu bitten. Auch bei diesem Projekt wird ein Medium, das im traditionellen Verständnis für die Rezeption und Dokumentation von Kunst zuständig ist, in den Rang einer Ausstellung erhoben und wird so zum eigentlichen Ort der Kunst. Vgl. hierzu auch: "On exhibitions and the world at large. Seth Siegelau in conversation with Charles Harrison" in: *Studio International*, Dezember 1969, S. 202-205.

<sup>452</sup> Robert Barry in der Katalogzeitschrift zu *Prospect 69*, op. cit., S. 26.

unzensurierten, unkommentierten und ungeordneten tagespolitischen Neuigkeiten aus, die Haacke ordnet, im Ausstellungsraum aufhängt und, wenn ihr Wert an Neuheit nachlässt, zerschreddert. Eine Betonung des strukturellen, sich wiederholenden Arbeitsvorgangs macht sich auch in den Werken von Daniel Buren, Niele Toroni, Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Bernd und Hilla Becher u.a. bemerkbar. Dies wird gewertet als "kompromissloser Wille zu einer neutralen Kunst", einer Kunst, "die sich von ästhetischen, strukturellen und ideologischen Wertmaßstäben frei gemacht hat".<sup>453</sup> Auch Daniel Buren ist an gleicher Stelle wie im vorangegangenen Jahr mit einer Arbeit *in situ* vertreten. Dieses Mal jedoch sind die Streifen nicht grün-weiß, sondern blau-weiß. In Verkennung von Burens eigentlichem künstlerischem Anspruch wird diese Wiederholung von manchen als Einfallslosigkeit des Künstlers und als Beweis gewertet, dass *Prospect 69* nichts Neues zu bieten habe. Doch gerade darauf zielt Daniel Burens Strategie; ist es doch sein zentrales Anliegen, den bei *Prospect* erhobenen Anspruch der Avantgarde auf Neuheit und Wandel in Zweifel zu ziehen. Der Künstler selbst versteht die Wiederholung eines scheinbar identischen Werks als Experiment, bei dem das Werk von neuem, *in situ*, gefertigt und die Farbe als substantielles Element ausgetauscht wird. Die Arbeit kann damit eindeutig von der früheren unterschieden werden, und nimmt doch zugleich Bezug auf sie. Der Aspekt der Zeit wird zu einem konstitutiven Element des Werks, dem des Raums, in dem das Werk sich befindet, vergleichbar.<sup>454</sup>

Burens Landsmann Niele Toroni stellt *in unabhängiger Präsentation* eine lange, von der Wand hängende Wachstuchrolle aus, auf der in regelmäßigen Abständen von 30 cm die Abdrücke eines Pinsels Größe 50 angebracht sind - ein künstlerisches Vorgehen, das Niele Toroni in den sechziger Jahren entwickelte und das er bis heute in verschiedenen Farben und auf unterschiedlichen Malgründen fortführt. Überhaupt ist bei *Prospect 69* Malerei stark vertreten: Robert Ryman zeigt monochrome Bilder *Nr.2* (bei Fischbach), David Prentices präsentiert *shaped canvas* (bei Sonnabend), und auch Brice Marden und Lynda Benglis (bei Bykert Gallery) sind mit bildnerischen Werken vertreten. Der Kunstmarkt Köln greift ebenfalls das Interesse an Malerei in jener Zeit auf und eröffnet parallel zur Messe in der Kunsthalle Köln eigens eine Ausstellung im Kölnischen Kunstverein unter dem Titel "Eine Tendenz zeitgenössischer Malerei".

### VII.2.2. Katalogzeitung

Wie schon im vorangegangenen Jahr wird eine Katalogzeitung zur Ausstellung in einer Auflage von 10.000 Exemplaren kostenfrei an die Besucher abgegeben. Jede Galerie hat eine Doppelseite zur freien Verfügung,

<sup>453</sup> Christian Herchenröder, "Die internationale Avantgarde gibt sich kühl", op. cit.

<sup>454</sup> Vgl. Daniel Burens eigene Äußerungen zu seiner künstlerischen Strategie in einem Interview mit Yves Aupetitallot, in: *Wide White Space 1966-1976*, Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1995, S. 82-112. Parallel zu *Prospect 69* präsentiert Konrad Fischer in seiner Galerie die Ausstellung *Position - Proposition*, Burens erste Einzelausstellung. Sie findet sowohl bei Konrad Fischer als auch an Litfass-Säulen und Plakatwänden im Stadtraum von Düsseldorf und Krefeld statt.

soll sich aber auf die Vorstellung der an der Ausstellung beteiligten Künstler beschränken und allgemeine Informationen zur Galerie in der Kunsthalle auslegen. Die Künstler und Künstlerinnen *in unabhängiger Präsentation* sind jeweils auf einer Seite mit einer schwarz umrahmten Werkabbildung und ihrem Namen vertreten; weiterführende Informationen zu ihrem Werk oder biografische Angaben gibt es nicht. 12 Seiten Anzeigen bilden den Schluss der 56 Seiten starken Zeitung.

### VII.2.3. Resonanz

Die Presse urteilt sehr unterschiedlich auf *Prospect 69*. Anna Klapheck lobt in der *Rheinischen Post* die Ausstellung als "einzigartige Gelegenheit, sich auf engem Raum über das aktuelle Geschehen zu informieren".<sup>455</sup> Karl Günter Simon konstatiert in *Publik* "eine Verweigerung des Materiellen" und sieht dieses Phänomen im gesellschaftlichen Kontext jener Zeit: "In den Zeiten der Dekadenz, in den überfütterten Epochen, findet eine Rückkehr zum Einfachen statt." Mit der zunehmenden Konzeptualisierung der Kunst hat er, im Gegensatz zu den meisten seiner Kritikerkollegen keine Probleme: "Warum auch nicht? Auch die Wirtschaft verkauft längst nicht mehr Physisches: Lizenzen werden exportiert wie Stahl, der "Know-how"-Handel bringt mehr als Kohlen. Kunst ist, nicht mehr und nicht weniger, ein Seismograph unserer Welt."<sup>456</sup> Georg Jappe geht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* härter mit *Prospect* ins Gericht und bemängelt die Ausstellung als "ein Fischfang - ohne große Fische". Er kritisiert den Umstand, dass "der Künstler für den Entwurf, nicht mehr für den Objektcharakter verantwortlich sein will" und wertet dies als ein Infragestellen des Grundprinzips der Kunst, ihrer Visualität. "Zu sehen ist eigentlich nichts. Der Beitrag einiger Künstler besteht lediglich aus Fotos oder Interviews in der Katalogzeitung - die im Übrigen so wenig Information enthält wie die Ausstellung Sichtbares." Obwohl Georg Jappe die mangelnde Anschaulichkeit der Ausstellung nicht für gut heißen kann, kommt er doch nicht umhin, die Priorität der Idee - das Kernanliegen der Konzeptkunst - als ein internationales Phänomen mit umwälzenden Folgen für die Kunstproduktion wahrzunehmen: "Noch nie war die Kunst so radikal wie auf *Prospect 69*."<sup>457</sup>

In die Rezeption der Ausstellung von 1969 schleicht sich langsam ein weiterer Kritikpunkt ein, der bei den folgenden *Prospect*-Ausstellungen zunehmend an Schärfe gewinnen soll: Die Involvierung Konrad Fischers in seiner Eigenschaft als kommerzieller Kunsthändler in ein Ausstellungsunternehmen einer öffentlichen Kunstinstitution. Es war aufgefallen, dass von den 10 Künstlern und Künstlerinnen, die *in unabhängiger*

---

<sup>455</sup> Anna Klapheck, "Heilige Kuh' ist nicht tot", in: *Rheinische Post*, 1. Oktober 1969.

<sup>456</sup> Karl Günter Simon, "Arme Kunst - arme Kunst. *Prospect* in Düsseldorf: das Allerneueste", in *Publik*, 10. Oktober 1969.

<sup>457</sup> Georg Jappe, "Die Unterdrückung der Fliegen. Der Düsseldorfer *Prospect 69*, eine Großschau kommender Kunst", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Oktober 1969.

*Präsentation* bei *Prospect 69* beteiligt sind, mehr als die Hälfte schon bei Fischer gezeigt worden waren. Angeblich sollen diese Künstler jedoch keinen oder nur lockeren Kontakt zu Galerien haben. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* widmet sich Georg Jappe ausführlich diesem Aspekt: "Bei der Ausstellung freilich stellen sich Fragen. Ist es Zufall, dass die Partnergalerien von Konrad Fischer vertreten sind, aber ohne Spitzenreiter? Warum sind fast alle 'unabhängigen' Künstler bereits im Raum Düsseldorf gezeigt worden, und zwar meist in der Galerie Konrad Fischer? Wer von den sieben Jurymitgliedern hat keine engen Arbeits- oder Sammlerkontakte zu Konrad Fischer oder ist zumindest gleichgesinnt?" Vor allem mit seiner letzten Frage spricht Georg Jappe einen Aspekt an, der auch schon für das Auswahlverfahren bei *Prospect 68* relevant war: Die Organisatoren der Ausstellung, also Hans Strelow und Konrad Fischer, entscheiden zwar nicht darüber, welche Galerien eingeladen werden und welche nicht - das ist die Aufgabe des international besetzten Auswahlkomitees; wer aber in dem 'unabhängigen' Komitee sitzt, das bestimmen Fischer und Strelow. Es ist nicht verwunderlich, dass Fischer hierfür Mitglieder wählt, die er selbst gut kennt und mit denen er beruflich zu tun hat. Zwangsläufig sind sie 'gleichgesinnt' insofern, als dass sie sich als Sammler für die von Fischer vertretenen Künstler erwärmen oder als Museumskuratoren Ausstellungen der neuen Kunstrichtungen verantworten, für die sich auch Konrad Fischer als Galerist einsetzt. Ohne die internationalen Kontakte, die Fischer durch seine Galeristentätigkeit gewonnen hat, hätte die Ausstellungsreihe *Prospect* vermutlich überhaupt nicht realisiert werden können. Es ist also eine Frage der Ausgewogenheit, dass Georg Jappe für ein differenziertes Urteil in dieser Sache plädiert: "Der junge Galerist Konrad Fischer hatte die Idee zum *Prospect*. Und er ist der entscheidende Organisator, weil eine so schwierige Vorschau einen so genauen Kontakt zu Galerien braucht, wie ihn nur Galeristen untereinander haben. Aber wenn Jurymitglieder einmal ihre Stimme abgeben und 'alles Weitere' besorgen die Organisatoren, so dass einige aus dem Auswahlkomitee erst jetzt sehen, welche ihrer Vorschläge berücksichtigt wurden, welche nicht - dann wir die Jury ein Feigenblatt. Konrad Fischer ist wie jeder gute Kunsthändler von der Richtigkeit und Wichtigkeit seiner Künstler besessen, und immer mehr moderne Museen greifen auf seine Hilfe bei Ausstellungen zurück. Aber er ist integer genug, nicht nur Partner, sondern auch Widerpartner in die Jury zu wählen, die sich in gemeinsamen Gesprächen Punkt für Punkt bis zuletzt abstimmen muss."<sup>458</sup>

---

<sup>458</sup> Georg Jappe, "Die Unterdrückung der Fliegen", op. cit.

### VII.3. *Prospect 71 Projection*

#### VII.3.1. *Ausstellung*

Ende der sechziger Jahre entsteht geradezu explosionsartig eine junge, internationale Filmszene, die sich zunächst in einer Vielzahl von kleinen Festivals, informellen Vorführungen und Begleitprogrammen zu Ausstellungen bemerkbar macht.<sup>459</sup> Das neue Interesse am Film erklärt sich u.a. aus dem politischen Anspruch jener Zeit, außerhalb der traditionellen Gattungen neue künstlerische Ausdrucksformen zu finden. Mit dem Medium Film und Video kann idealiter ein breites Publikum erreicht werden - und zugleich wird die in jener Zeit oftmals geäußerte Forderung nach einer anti-konsumistischen und aktionistischen Haltung erfüllt. Filmemacher nutzen das Medium Film als experimentelles Feld<sup>460</sup> und bildende Künstler entdecken es zunehmend zur Umsetzung ihrer künstlerischen Konzepte. Dem jungen Phänomen des 'Künstlerfilms'<sup>461</sup> und der bei *Prospect 69* geäußerten Kritik, der Film sei als neues Lieblingsmedium der bildenden Künstler nicht genügend vertreten,<sup>462</sup> trägt die *Prospect*-Ausstellung im Jahr 1971 Rechnung und präsentiert vom 8.-17. Oktober 1971 unter dem Titel *Prospect 71 Projection* ausschließlich Fotografie, Dia, Film und Video. Es ist eine Weltpremiere. Erstmals werden die neuen Tendenzen in der Kunst zusammengefasst und der breite internationale Kontext des Künstlerfilms vorgestellt. Die Ausstellung erregt dementsprechend weltweit Beachtung. Technisch und personell wird die Kunsthalle Düsseldorf mit dieser Ausstellung an die Grenze ihrer Kapazität getrieben.<sup>463</sup> 76 internationale Künstler von Vito Acconci bis Marcel Broodthaers, von Stanley Brouwn bis Bruce Nauman, von Claes Oldenburg bis Lawrence Weiner zeigen eine Woche lang über 110 Projektionen an fünf Projektionsstellen. Die Besucher müssen Zeit und Geduld mitbringen, denn die reine Vorfuhrdauer der gezeigten Werke beträgt insgesamt an die 40 Stunden. Zudem wollen die meisten Exponate bewusst nicht durch spektakuläre Einfälle oder durch Abwechslungsreichtum fesseln, sondern befinden sich auf dem "schmalen Grat zwischen geschärfter Intensität und Langeweile".<sup>464</sup>

---

<sup>459</sup> Vgl. hierzu: Wulf Herzogenrath, "Beunruhigende Anstöße: Neue Medien in der Kunst der 70er Jahre", in: *Brennpunkt 2 Düsseldorf*, op.cit., S. 36-43.

<sup>460</sup> Wichtige Experimentalfilmer sind u.a. der Däne Ole John oder Lutz Mommartz, die beide ab 1970 bzw. 1971 an der Kunstakademie Düsseldorf lehren, oder auch Tony Morgan, Hartmut Kaminski, und Chris Kohlhöfer. Im Oktober 1970 war an der Düsseldorfer Kunstakademie eine Filmklasse unter der Leitung von Ole John (bis 1976) neu eingerichtet worden. Die Zustände waren chaotisch. "Zwischen Demonstrationen und politischen Veranstaltungen wurden von einem kleineren Kern von Studenten kleinere Film- und Video-Projekte mit Erprobungscharakter produziert," so Ole John in: Ders., "Erinnerungen an die Filmklasse", in: *ibid.*, S. 104-105.

<sup>461</sup> Der Begriff 'Künstlerfilm' bezeichnet hier eine Anzahl von Werken von sich auch in anderen Medien ausdrückenden bildenden Künstlern (im Gegensatz zu den ausschließlich im Medium Film arbeitenden Filmemachern), die bestimmte, konzeptionelle Vorstellungen realisieren möchten.

<sup>462</sup> Anna Klapheck, "'Heilige Kuh' ist nicht tot", op. cit.

<sup>463</sup> So Karl Ruhrberg bei der Pressekonferenz zu *Prospect 71*. Zitiert in Georg Jappe, op. cit.

<sup>464</sup> Georg Jappe, "Die neue Aufmerksamkeit" in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Oktober 1971.

Für *Prospect 71* werden Künstler ausgewählt,<sup>465</sup> die anhand von Projektionen Konzepte und Prozesse ihres Denkens und Erfahrens sichtbar machen. "Die Kamera ist lediglich Mittel der Aufzeichnung, Skizzierung, Dokumentation", schreibt Hans Strelow im Vorwort des Ausstellungskatalogs, sie übernimmt "mehr und mehr die Funktion des Bleistifts".<sup>466</sup> Damit distanziert sich die Ausstellung im filmischen Bereich dezidiert von den Experimentalfilmen jener Zeit, die von Filmemachern mit einem stärker politischen Anspruch geschaffen werden und legt das Gewicht auf die Ende der sechziger Jahre verstärkt aufkommenden Künstlerfilme mit einem eher konzeptionellen Anspruch. Beispiele von solchen bei *Prospect 71* (nicht selten erstmalig) gezeigten Künstlerfilmen sind 16-mm Filme bzw. Super 8-Filme, überwiegend in schwarz-weiß, von Künstlern und Künstlerinnen wie Vito Acconci, Bas Jan Ader, John Baldessari, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, John Chamberlain, Chuck Close, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Terry Fox, Hollis Frampton, Gilbert & George, Dan Graham, Richard Hamilton, David Lamelas, Robert Morris, Claes Oldenburg, Gerhard Richter, Robert Smithson und vielen, vielen mehr. Allein diese verkürzte Aufzählung macht deutlich, wie hochkarätig die Zusammensetzung der Ausstellung ist. Viele der Exponate gehören heute zu den Standardwerken der jüngeren Kunstgeschichte, wie Bas Jan Aders *Fall I, II* (1970), Bruce Naumans *Art Make Up* (1968/69), Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970), Andy Warhols *Empire* (1964). Einen überwiegenden Teil dieser Künstlernamen verbinden wir eher mit bildnerischen und plastischen Werken, nicht so sehr mit dem Medium Film. Dies macht deutlich, wie viele Künstler Anfang der siebziger Jahre mit Film / Video als Aus-drucksmedium experimentierten, wobei es nicht selten bei einem kurzen Intermezzo geblieben ist.

Sieht man die Liste der bei *Prospect 71* gezeigten filmischen Arbeiten an, so fällt auf, dass sich wiederholende Bewegungsabläufe, einfache Aktionen und/oder die eigene Künstlerperson als Träger geistiger Vorgänge und Ideen in den Mittelpunkt gerückt werden: Vito Acconci rasiert Körperhaar und versengt es mit einer Kerze (*Conversions*, 1970/71), Dennis Oppenheim isst ein Lebkuchenmännchen auf (*Gingerbread Man*, 1971), Bruce Nauman trägt farbiges Make-up auf Brust und Gesicht auf (*Art Make Up*, 1967/68), Ulrich Rückriem benutzt beim Kreiszeichnen den eigenen Körper als Zirkel (*Kreise*, 1971) oder zeichnet mit Kreide diagonale Strukturen (*Diagonalen*, 1971), John Baldessari knetet und verformt eine halbe Stunde lang einen Filzhut und pfeift dazu eine Melodie (*Hutfaltung*, 1970), Klaus Rinke kippt Wasser aus (*Inhalation* und *Wasser*, beide 1971) usw. Die intensive Konzentration auf den eigenen Körper als Objekt und Medium von künstlerischen Auseinandersetzungen stellt im kunsthistorischen Kontext der späten sechziger Jahre keine Ausnahme dar. Werke von Künstlern und Künstlerinnen, die körperbezogene

---

<sup>465</sup> Für die Auswahl der Galerien ist 1971 erstmalig nicht mehr ein internationales Auswahlkomitee zuständig, sondern es zeichnen Konrad Fischer, Hans Strelow und Jürgen Harten (der Nachfolger Karl Ruhrbergs im Amt des Direktors der Kunsthalle Düsseldorf) verantwortlich.

<sup>466</sup> Hans Strelow in seiner Einführung, in: *Prospect 71 Projection*, Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1971, unpag.

Aktionen oder Eingriffe am eigenen Körper - teilweise mit destruktivem Charakter - einsetzen, um Erfahrungs- und Verhaltensbedingungen aufzuzeigen, oder auch gesellschaftliche Konflikte offen zu legen, werden heute unter dem Begriff der *Body Art* bzw. der *Behaviour Art* zusammengefasst. Film, Video und Fotografie dienen dabei als Aufzeichnung von modellhaften Prozessabläufen und sichtbar gemachten Konzeptionen.

Ein überwiegender Teil der Exponate kommt direkt aus dem Atelier und hat bei *Prospect 71* Premiere. Es sind auch ältere Werke in der Ausstellung vertreten, die als wichtige Vorläufer und Referenzpunkte für die Kunstproduktion um 1971 gelten, wie beispielsweise Andy Warhols achtsündiger 16 mm-Film *Empire* aus dem Jahr 1964, der älteste und zugleich längste Beitrag zur Ausstellung. Die endlos lang erscheinende Einstellung auf das Empire State Building in New York ist in Wirklichkeit nur eine 30 m lange Filmschleife. Aus einem Loop besteht auch der mit nur einer Sekunde Dauer kürzeste Film der Ausstellung von Marcel Broodthaers' *La Signature* (1970), in dem der Künstler seine Initialen niederschreibt. Monotonie, Wiederholung, der unspektakuläre Charakter des Geschehens, das selten in einem sich leicht erschließenden sinnstiftenden Kontext steht, die Konterkarierung der Erwartungshaltung des Rezipienten - all dies sind Aspekte, die in den Werken um 1970 eine wichtige Rolle spielen.

Bei *Prospect 71 Projection* sind nicht nur Filme zu sehen, sondern, wie schon der Titel nahe legt, Projektionen jeder Art. Dazu gehören auch unzählige Diaprojektionen und Fotografien: Michael Heizer wirft eine acht Meter hohe, lebensgroße Diaprojektion eines Felsmassivs (*Actual Size*, 1970/71) an eine Wand der Kunsthalle, Bernd und Hilla Becher präsentieren ihre fotografischen Serien von Gasbehältern und Wassertürmen (*Typologie Technischer Konstruktionen (Serie Wassertürme)*, 1969-71). Hans Haacke zeigt eine Serie von 350 Fotografien jener Häuser in Manhattan, die der Immobilienfirma Sol Goldman und Alex diLorenzo gehören. Erst wenige Monate vorher, im April 1971, nahm das Guggenheim Museum in New York dieses politisch brisante Werk zum Anlass, um eine geplante Einzelausstellung des Künstlers abzusagen.

Neben der schon erwähnten beachtlichen Anzahl von 76 Künstlern sind auch 30 internationale Galerien an der Ausstellung beteiligt. Erstmals wirkt auch Konrad Fischer als Galerist an einer *Prospect*-Ausstellung mit und ist als solcher im Katalog genannt. Er vertritt die Künstler John Baldessari, Bernd und Hilla Becher, Hanne Darboven, Bruce Nauman (mit Leo Castelli Gallery, New York), Klaus Rinke (mit Franco Toselli, Mailand und videogalerie schum, Düsseldorf) und William Wegman. Auch andere Künstler wie Jan Dibbets, Gerhard Richter, Robert Smithson u.a., die schon bei *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in Düsseldorf gezeigt wurden, präsentieren ihre Werke bei *Prospect 71*. Sie werden bei dieser Gelegenheit jedoch von anderen Galerien vertreten.

### VII.3.2. Exkurs: Fernsehgalerie Gerry Schum / videogalerie schum

Auch der 1938 in Köln geborenen Gerry Schum, der schon beim vorangegangenen *Prospect* im Jahr 1969 über seine Arbeit informierte, ist mit sämtlichen bisherigen Videoprojektionen seiner 1970 in Düsseldorf gegründeten *videogalerie schum* an *Prospect 71* beteiligt. Gerry Schums eminent wichtige Bedeutung auf dem Gebiet des Künstlerfilms und dessen Vermittlung liegt in einer Pionierleistung begründet: Der Schaffung einer Fernsehgalerie, die nur kurze Zeit, von 1968 bis 1970, bestand. Das Fernsehen ist der immaterieller Ort und das Ausstellungsforum der Fernsehgalerie. Damit erreicht die Fernsehgalerie ein breites Publikum unmittelbar, sozusagen im häuslichen Wohnzimmer, ohne Umweg, und ohne Aufkommen von Schwellenängsten, die sich nicht selten beim Betreten traditioneller Kunst-Orte einstellen. Schums "Fernseh-Ausstellungen" *Land Art* (1969) und *Identifications* (1970) bestehen aus Beiträgen europäischer und amerikanischer Künstler und verstehen sich als Kunstwerke, die eigens für die Veröffentlichung durch das Fernsehen erdacht und realisiert wurden. Schum hat an der Berliner Film- und Fernsehakademie studiert und für den WDR Berichte über die ZERO-Kunst auf der Biennale San Marco (1967) und *Konsumkunst-Kunstkonsum* (1968) gedreht, bevor er sein mit dem Künstler Bernhard Höke und der Kunsthistorikerin Hannah Weitemeier entwickeltes Konzept, Künstler-Tapes für das Fernsehen zu produzieren, in der am 15. April 1969 ausgestrahlten Fernsehausstellung *Land Art* erstmalig umsetzt. Beteiligt an dem 16-mm Film *Land Art* von knapp 36 Minuten Dauer sind die Künstler Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter de Maria, und Michael Heizer. Schums originäre Idee, nicht Filme *über* Kunst zu produzieren, sondern für das Fernsehen die Kunst *selbst* mit den Künstlern zu realisieren, schildert Schum 1969 mit folgenden Worten: "Die Fernsehgalerie ist mehr oder minder eine geistige Institution, die nur im Augenblick durch das Fernsehen Wirklichkeit wird. Dies ist kein Ort, um greifbare Kunstobjekte zu zeigen, die man kaufen und mit nach Hause tragen kann. Eine unserer Ideen ist die Kommunikation anstelle des Besitzes von Kunst."<sup>467</sup> Auch die zweite Fernsehausstellung Schums mit dem Titel *Identification* (1970) ist explizit für die Ausstrahlung im Fernsehen und nicht für die Vorführung im Kino gedacht. Da jedoch die Art und Weise, wie zeitgenössische Kunst im Fernsehen vermittelt wird, sich am Gebot der Breitenwirkung zu orientieren hat, also möglichst allgemeinverständlich und unterhaltend sein soll, fordern die Verantwortlichen beim Fernsehen eine Kommentierung bzw. zumindest eine Unterlegung der Fernsehausstellungen mit Musik. Für Gerry Schum ist dies mit seiner Idee einer Fernsehgalerie und dem Anspruch der Kunstwerke auf Eigenständigkeit unvereinbar und so muss die *Fern-sehgalerie* 1970 ihre Arbeit beenden. Im Anschluss gründet Schum in Düsseldorf die erste Videogalerie der Welt unter dem Namen *videogalerie schum* (1970-73), die sich der Produktion und dem Vertrieb von Videobändern widmet.

---

<sup>467</sup> Gerry Schum in einem Brief an Gene Youngblood, 29. Juni 1969, in: *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Schum - videogalerie schum*, Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 2003, S.118.



Konrad Fischer ist von immenser Bedeutung für Gerry Schum, da er ihm eine große Anzahl jener Künstler zuführt, mit denen Schum in den Folgejahren zusammenarbeiten soll.<sup>468</sup> So sind zwei Drittel aller Künstler, mit denen Schum zwischen 1968 und 1973 Filme und Videobänder produziert, mit dem Namen Konrad Fischer verbunden. Als Konrad Fischer 1970 auf dem Kölner Kunstmarkt vertreten ist, ermöglicht er Schum, sich in seiner Kojе mit einem Video-Kassetten-Programm zu präsentieren. *Ausstellungen bei Konrad Fischer* dient auch als Kontaktadresse der *videogalerie schum*, bevor sie im Oktober 1971 in der Ratingerstraße 37 in Düsseldorf eigene Räume eröffnet. Hier wird auch kurz nach *Prospect 71* eine Aktion des Künstlers Klaus Rinke, die bei Fischer stattfindet, unter dem Titel *video-action-life* auf Monitor in der *videogalerie schum* ausgestrahlt. Die halbstündige Aktion Rinkes - ein rhythmisches Gefüge aus Bewegungsabläufen und gesprochenen Wortabfolgen - kann das Publikum bei Schum simultan mitverfolgen. Die aufgezeichnete Aktion wird später unter dem Titel *video-action-life-taped* zur Ansicht zur Verfügung gestellt.<sup>469</sup>

Im März 1973 nimmt sich Gerry Schum im Alter von nur 34 Jahren in seinem Wohnmobil, das technische Ausrüstung, Schlafplatz, Büro und Wohnraum vereint, am Rheinufer in Düsseldorf das Leben. Seine Ideen haben auf die heutige Form des Fernsehens keinen unmittelbar erkennbaren Einfluss ausgeübt. So gibt es nach Schums Fernsehausstellungen keine längerfristige Sendereihe mehr, in der eigens für die Fernsehübertragung hergestellte Produktionen von Künstlern gezeigt werden. Die Fernsehgalerie Gerry Schum wird zu Recht als "historisches Modell" bezeichnet.<sup>470</sup> Fernsehen ist bis heute - und daran scheinen auch Gerry Schums neuartige Vermittlungskonzepte nicht viel geändert zu haben - eher ein Ort der Berichterstattung *über* Kunst als ein Präsentationsort *von* Kunst.

### VII.3.3. Begleitpublikation

Als Begleitpublikation zu *Prospect 71* erscheint nicht mehr eine Katalogzeitung, sondern ein von Konrad Fischer gestaltetes Buch in Taschenbuchformat. Es dokumentiert anhand von Videostills, Skizzen und Fotografien das gesamte Ausstellungsprogramm, alphabetisch nach Künstler geordnet. Jeder Künstler ist auf einer Doppelseite mit biografischen Kurzinformationen, Bildmaterial und einem Verzeichnis der Exponate vertreten. Ein Vorwort von Hans Strelow über das Konzept der Ausstellung, eine Liste der beteiligten Künstler und eine Liste der vertretenen Galerien ergänzt die Künstler- und Werkdokumentation. Konrad Fischer, Jürgen Harten und Hans Strelow, die Organisatoren der Ausstellung, zeichnen für die

---

<sup>468</sup> Christiane Fricke, *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören. Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*, Diss., Frankfurt am Main/ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1996, S. 77.

<sup>469</sup> Vgl. Christiane Fricke, op. cit., S. 240 f.

<sup>470</sup> Maria Gloria Bicocchi zit. in: Christiane Fricke, op.cit, S. 353.

Herausgabe der Publikation im Art Press Verlag verantwortlich. Schon das Cover des Buches nimmt das Thema der Ausstellung auf und setzt es in der Gestaltung konsequent um. Hierfür hat Konrad Fischer das monochrome schwarze Titelblatt von zwei rechteckigen Ausstanzungen durchbrechen lassen, die den Blick auf den Titel der Ausstellung *Prospect 71 Projection* wie bei einem durch einen Projektor an die Wand geworfenen Lichtbild freigeben.

#### *VII.3.4. Resonanz*

Die Presse reagiert regelrecht hymnisch auf *Prospect 71*. Georg Jappe spricht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von der "Weltpremiere einer neuen Kunstrichtung" und bezeichnet die Ausstellung als das "wichtigste Kunstereignis seit der Berner Ausstellung". Er hebt lobend das "Wahrnehmungs-Minimal" in einem sonst visuell überladenen Zeitalter hervor.<sup>471</sup> Auch der Kritiker Gottfried Sello, der *Prospect 69* für eine "avantgardistische Katastrophe" hielt, kürt *Prospect 71* zu einer "der interessantesten und wichtigsten Ausstellungen in den letzten Jahren".<sup>472</sup> Laszlo Glozer zeigt sich insbesondere von dem "bemerkenswerten organisatorischen Geschick" angetan, mit dem die Kunsthalle in eine variable Projektionsstätte mit halbdunkeln Sälen verwandelt wurde und so *Prospect 71* unmöglich mit einem Cinéasten-Treffen verwechselt werden kann.<sup>473</sup> Hans Strelow selbst beschreibt *Prospect 71* rückblickend als eine besonders erfolgreiche Ausstellung mit großem Besucherandrang. "Konrad und ich standen da manchmal und wunderten uns, wie viele Leute mitten in der Woche Zeit hatten, sich stundenlang hinzusetzen und alles anzusehen."<sup>474</sup> *Prospect 71 Projection* wird im Anschluss an ihre Präsentation in der Kunsthalle Düsseldorf im Louisiana Museum in Humlebæk, Dänemark unter dem Titel *Projektion: Udstilling på Louisiana* (22. Januar - 14. Februar 1972) gezeigt. Sie ist die erste und einzige *Prospect*-Ausstellung, die auf Reisen geht.

---

<sup>471</sup> Gemeint ist die Ausstellung *When attitudes become form* in der Kunsthalle Bern, die am 22. März 1969 eröffnet und von Harald Szeemann kuratiert worden war. Geog Jappe, op.cit.

<sup>472</sup> Gottfried Sello, "Drei Arten Kunst zu zeigen. Markt und Messe in Köln, Projektion in Düsseldorf", in: *Die Zeit*, 15. Oktober 1971.

<sup>473</sup> Laszlo Glozer, "Prospect 71: Der Künstler und die Kamera", in: *Süddeutsche Zeitung*, 18.10.1971.

<sup>474</sup> Hans Strelow im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2000. Vgl. Anhang E.3.

#### VII.4. *Prospect 73 Maler Painters Peintres*

##### VII.4.1. *Ausstellung*

Wie schon ihre Vorgängerin, ist die *Prospect*-Ausstellung 1973 gattungsspezifisch eingegrenzt. Dieses Mal wird unter dem Titel *Maler - Painters - Peintres* vom 28. September bis 7. Oktober 1973 in dem gesamten Gebäude der Kunsthalle und des Kunstvereins in Düsseldorf ausschließlich Malerei gezeigt.<sup>40</sup>

Künstlerinnen und Künstler präsentieren, parallel zur Kunstmesse in Köln und zum Internationalen Markt im neuen Messegelände Düsseldorf, ihre Werke. Keines davon ist älter als zwei Jahre. Hinzu kommen die Künstler John Baldessari, Marcel Broodthaers, Gilbert & George, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, die sich in ihrem konzeptuellen Werk teilweise auf Malerei beziehen und daher mit charakteristischen, auch älteren Werken bei *Prospect 73* vertreten sind - "als andere Möglichkeiten der Definition von Malerei verstanden".<sup>475</sup>

*Prospect 73* will explizit kein "Manifest für das ewige Leben der Malerei" sein, sondern "lediglich dem Faktum Rechnung tragen, dass Künstler auch heute malen."<sup>476</sup> Dies wird anhand von zahlreichen, meist großformatigen Werken u.a. von Georg Baselitz, Franz Gertsch, Gotthard Graubner, Ellsworth Kelly, Konrad Klapheck, W. Knoebel, Roy Lichtenstein, Markus Lüpertz, Palermo, A.R. Penck, Sigmar Polke, Robert Ryman, Cy Twombly demonstriert. Konrad Fischer ist nicht nur einer der Organisatoren der Ausstellung im bewährten Team mit Jürgen Harten und Hans Strelow (erweitert diesmal um Evelyn Weiss vom Museum Ludwig in Köln), sondern auch Aussteller von den Künstlern Alan Charlton, Brice Marden, Robert Ryman und Robert Mangold. Gerhard Richter, der ebenfalls von Fischer vertreten wird, zeigt drei sehr große Werke im Format von je 300 x 600 cm mit dem Titel *Gelb-Rot-Blau* (1973), die er als Auftragsarbeit für den Münchner Automobilkonzern BMW gerade erst fertig gestellt hat. Hierfür fotografierte Richter Details angerührter Farbe, projizierte die Aufnahmen dann auf die riesigen Leinwände und malte sie ab. Nach einer umfangreichen Retrospektive im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (in dessen Räumen auch ein Teil von *Prospect 73* zu sehen ist) und einer Alleinvertretung im deutschen Pavillon bei der Biennale von Venedig, hat Richter zu jener Zeit einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht. Auch die meisten seiner Kollegen, die an *Prospect 73* beteiligt sind, sind keine Unbekannten mehr, sondern, wenn auch nicht alle berühmt, so doch international bekannt.

Hans Strelow, der seit 1971 eine eigene Galerie in Düsseldorf führt und sich hierbei schwerpunktmäßig abstrakter Malerei widmet, ist erstmalig ebenfalls bei einer *Prospect*-Ausstellung als Galerist vertreten und

---

<sup>475</sup> Hans Strelow im Katalogvorwort zu *Prospect 73 Maler Painters Peintres*, Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1973, unpag.

<sup>476</sup> *ibid.*

zeigt Werke von Jules Olitski, Larry Poons und Jef Verheyen. Neben Fischer und Strelow präsentieren weitere 16 Galeristen aus dem In- und Ausland eine Auswahl ihres Künstlerprogramms und übernehmen, wie gehabt, die Versicherungs- und Transportkosten der Werke, die dieses Mal wegen der Größe der Werke verhältnismäßig hoch sind. Die Begleitpublikation zur Ausstellung ist eigenwillig und wirkt in ihrer Unkonventionalität wie ein Gegengewicht zum klassischen Medium Malerei, das sie vermittelt: Sie besteht aus einer Mappe von 40 Diapositiven der ausgestellten Werke, sowie einem Beiheft mit einem Vorwort von Hans Strelow, einem Werkverzeichnis und knappen biografischen Angaben zu den beteiligten Künstlern und Künstlerinnen.

#### *VII.4.2. Resonanz*

Viele Kunstkritiker sind sich in ihren Rezensionen zur Ausstellung darin einig, dass die Feststellung, es werde wieder gemalt, als Ausstellungskonzept nicht ausreiche und kritisieren die Hängung und die Auswahl der Werke. Petra Kipphoff spricht in *Der Zeit* von einem "tristen Tohuwabohu" und einer "Rumpelkammer der modernen Kunst".<sup>477</sup> "Akademische Folklore" konstatiert Georg Jappe in der *Frankfurter All-gemeinen Zeitung* und "außer Händlerinteressen nichts zu sehen".<sup>478</sup> Damit spricht er deutlich aus, was sich drei Jahre später bei *ProspectRetrospect* noch dramatisch zuspitzen und öffentlich diskutiert werden soll: Die Vermengung von privaten und öffentlichen Interessen, der 'Missbrauch' öffentlicher Institutionen (samt öffentlicher Subvention) zur Durchsetzung eigener, kommerzieller Interessen.

---

<sup>477</sup> Petra Kipphoff, "Kunst per Kilo und -meter", in: *Die Zeit*, 5. Oktober 1973.

<sup>478</sup> Georg Jappe, "Gemalt, dass sich die Balken biegen", in: *Franfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Oktober 1973.

## VII.5. *ProspectRetrospect*

### VII.5.1. *Ausstellung*

Die vom 20. bis 31. Oktober 1976 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf stattfindende Ausstellung *ProspectRetrospect* ist von den Veranstaltern bewusst als letzte Ausstellung der *Prospect*-Reihe konzipiert. Wie der Titel der Ausstellung schon andeutet, versteht sie sich im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen nicht als Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde, sondern ganz dezidiert als Rückbesinnung. Sie soll, wie die Organisatoren der Ausstellung (Konrad Fischer, John Matheson und Hans Strelow) im Katalogvorwort schreiben, "die uns wesentlich erscheinenden Ereignisse in Europa von 1946 bis 1976 zusammenfassen".<sup>479</sup> In einer eher assoziativen Hängung in der Städtischen Kunsthalle werden wichtige und für ihre Zeit exemplarische Werke ab 1946 präsentiert. Die betont subjektive Bilanz der Veranstalter, die unter das Zitat Nietzsches 'Kunst ist das, was die Hauptlinien unterstreicht' gestellt wird, versteht sich zugleich "als Entwurf für ein erst zu erarbeitendes historisches Modell, eine erste Skizze zu Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der bildenden Künste seit 1946 in Europa".<sup>480</sup> Wie Benjamin H.D. Buchloh in seinem Katalogbeitrag erläutert, will die Ausstellung sowohl die Rezeptionsgeschichte amerikanischer Kunst in Europa als auch die Produktionsgeschichte europäischer Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg dokumentieren. Die Kriterien für die Aufnahme in den Katalog bzw. in die Ausstellung ergeben sich aus diesem Anspruch: Zum einen ist es relevant, ob die Arbeit eines amerikanischen Künstlers "zu einem angemessen frühen Zeitpunkt in Europa gesehen und ausgestellt worden ist", zum anderen ob und in welchem Maße das Werk eines europäischen Künstlers internationales Interesse gefunden hat.<sup>481</sup> Da Galerien bei der Einführung und Vorstellung der neuesten Kunst eine wichtige Vorreiterrolle spielen, sind diese mit ihren wegbereitenden Ausstellungen im Katalog stark vertreten, darunter allein über Dutzend *Ausstellungen bei Konrad Fischer*. Im Gespräch mit der Verfasserin erläutert Hans Strelow rückblickend die Konzeption von *ProspectRetrospect* und die Bedeutung, die die Galerien hierbei spielen: "Die Idee war, die Galerien dieses Jahrhunderts als Träger der Avantgarde darzustellen. Nachdem wir alle Richtungen gezeigt hatten von dem, was unserer Meinung nach damals Avantgarde war, wollten wir eine Hommage machen an die Galeristen dieses Jahrhunderts. Das begann mit Kahnweiler und hörte auf mit Konrad Fischer..."<sup>482</sup>

---

<sup>479</sup> Konrad Fischer, John Matheson und Hans Strelow im Vorwort des Katalogs, *ProspectRetrospect. Europa 1946-1976*, Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1976, S. 5.

<sup>480</sup> Vgl. Benjamin H.D. Buchloh, "Avant-Propos zu Re(tro)spect", in: *ibid.*, S. 6.

<sup>481</sup> *ibid.*

<sup>482</sup> Hans Strelow im Gespräch mit der Verfasserin im Dezember 2000. Vgl. Anhang E.3.

### VII.5.2. Katalog und Resonanz

Die Ausstellung *ProspectRetrospect* wird von einem Katalog begleitet, der einen Text von Benjamin H.D. Buchloh enthält und europäische Nachkriegsereignisse, vornehmlich Ausstellungspremieren, chronologisch listet. Er wird ergänzt von umfangreichem Abbildungsmaterial sowie von Texten, die sich in der Rückschau als bedeutsam und einflussreich erwiesen haben. Es ist insbesondere diese Publikation, die in der Presse einen Sturm der Empörung verursacht und das ganze Unterfangen fast zu einem Skandal werden lässt. Was als ein bewusst subjektiver Versuch einer Bestandsaufnahme und einer Rückschau angelegt war, wird als antizipierte Kunstgeschichte aufgefasst und stößt in der in- und ausländischen Presse auf Widerspruch und heftige Kritik. In einer in der Zeitschrift *Kunstmagazin* veröffentlichten hitzigen Debatte wirft Wieland Schmied den Veranstaltern unter anderem Intoleranz und Manipulation vor und bezeichnet die subjektive Darstellung der Wirkungsgeschichte der Galerien als "Geschichtsklitterung ohnegleichen".<sup>483</sup> Der Vorwurf der Einseitigkeit, ja der Verzerrung, der durch die Auswahl der in den Katalog aufgenommenen Ausstellungen und Künstler entsteht, hat sogar eine einstweilige Verfügung zur Folge. Die Auslieferung des Katalogs in seiner ursprünglichen Form wird dadurch verhindert.<sup>484</sup>

In den Rezensionen und Stellungnahmen zu *ProspectRetrospect* kulminieren die Kritikpunkte, die sich schon im Jahr 1969 andeuteten und 1973 zuspitzten. Der Umstand, dass zwei privaten Kunsthändlern die Möglichkeit eingeräumt wird, eine Ausstellung in einer öffentlichen Institution zu realisieren, wird als nicht zu akzeptierende Vermengung angesehen von privat-kommerziellen Interessen mit denen einer öffentlichen *Non-Profit*-Institution für Kunst und derer, der Objektivität und Unabhängigkeit verpflichteten Wertmaßstäben. Als Galeristen werden Konrad Fischer und Hans Strelow mit dem Makel behaftet, aus eigennützigen, kommerziellen und kulturmachtpolitischen Motiven Meinungsbildung, ja Meinungsmanipulation zu betreiben. Hinzu kommt, dass die Organisatoren der Ausstellung den Anspruch haben, die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der bildenden Kunst seit 1946 in Europa zu skizzieren und damit (ungeachtet ihrer Auswahl, die heute nicht an Relevanz eingebüßt hat) ihre eigene Vermittlungsarbeit beurteilen und von öffentlicher Hand absegnen lassen. Es wird Hans Strelow und Konrad Fischer vorgeworfen, selbst Kunstgeschichte zu schreiben anstelle dieses 'neutralen' Personen (Kunsthistorikern, Kuratoren etc.) zu überlassen. Insbesondere Konrad Fischer, dessen eigenes Ausstellungsprogramm prominent im Katalog vertreten ist, wird in der in- und ausländischen Kritik heftig angegriffen. Hier zeichnet sich eine immer deutlicher zutage tretende Trennung in die Zuständigkeitsbereiche von 'privat' bzw. 'öffentlich' agierenden Kunstvermittlern ab. Vermittlungspioniere der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verknüpften noch problemlos unterschiedliche Funktionen, indem sie sie in Personalunion auf

---

<sup>483</sup> Wieland Schmied, "Falsche Perspektiven, Intoleranz und Manipulation", in: *KUNSTmagazin*, Nr. 1, 1977, S. 25.

<sup>484</sup> Vgl. die Darstellung der sich um den Künstler Jochen Gerz und um die Unterschlagung seiner Beteiligung an der Venedig Biennale (1976) entzündende Debatte in Kap. II.4.

sich vereinigten. Als Beispiele seien hier Alfred Flechtheim, Herwarth Walden, oder auch Paul Cassirer genannt.<sup>485</sup> Noch wenige Jahre vor *ProspectRetrospect* wurde auch der Galerist Konrad Fischer als Kenner der avantgardistischen Kunst geschätzt und ohne nennenswerte Widerstände als Kurator aufgrund seiner Kompetenz und seiner Kontakte einbezogen in Ausstellungen an öffentlichen Kunstinstitutionen (man denke hier nur an die *documenta 5* im Jahr 1972, bei welcher Fischer einzelne Sektionen anvertraut wurden). Seit Mitte der siebziger Jahre kristallisiert sich jedoch eine Trennung in die Zuständigkeitsbereiche eines privaten Galeristen bzw. eines öffentlich agierenden Kunstvermittlers heraus. Diese Entwicklung ist umso bemerkenswerter, als sich gerade in den sechziger und siebziger Jahren eine Aufweichung hinsichtlich der bislang klaren Rollenzuschreibungen in anderen Aufgabenbereichen des künstlerischen Feldes abzuzeichnen beginnt. Künstler geben nun vermehrt anhand von eigenen Veröffentlichungen (insbesondere durch Texte und Rezensionen in Kunstzeitschriften) das Vokabular und den Rahmen vor, in dem ihre Kunst und die ihrer Künstlerkollegen rezipiert und verstanden werden soll.<sup>486</sup> Neben ihrer Betätigung als Interpreten und Theoretiker werden Künstler auch im kuratorischen Bereich aktiv, d.h. sie organisieren selbst Ausstellungen bzw. beginnen, die Präsentation und Rezeption von Kunst im Medium der Kunst selbst zu reflektieren.<sup>487</sup> Die sich wandelnde Haltung bezüglich der Rollenzuschreibungen im künstlerischen Feld wird am Beispiel von Konrad Lueg (als Künstler) bzw. Konrad Fischer (als Kunstvermittler) im folgenden Kapitel genauer untersucht werden.

---

<sup>485</sup> Letzterer (1871-1926) war als Buchverleger, Zeitschriftenredakteur, Direktor des Könischen Kunstvereins, Vorsitzender der Berliner Secession und vor allem als Kunsthändler tätig war. Auch Alfred Flechtheim (1878-1938) war zugleich Sammler, Kunsthändler, Verleger und Schatzmeister des Düsseldorfer *Sonderbunds*.

<sup>486</sup> Beispielsweise die Artikelserie von Robert Morris, "Notes on Sculpture", die in den Jahren 1966/67 in der Zeitschrift *Artforum* veröffentlicht wird; oder auch: Sol LeWitt, "Specific Objects", in: *Artforum*, Juni 1967, S.79-83; Donald Judd, "Specific Objects", in: *Arts Yearbook*, 8, 1965, S. 74-82. Alle die genannten Texte finden sich in deutscher Übersetzung in der von Gregor Stemmrich herausgegebenen Publikation *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, op. cit. Auch die schriftlichen Äußerungen von Künstlern über andere Künstler sind in dieser Anthologie auf Deutsch erschienen, wie beispielsweise Carl Andres Text zu den Streifenbildern Frank Stellas (1959), Dan Grahams Äußerungen zu Carl Andre (1967), Robert Smithsons Anmerkungen zu Donald Judd (1965) u.a.

<sup>487</sup> Dies wird insbesondere in den sogenannten 'Künstlermuseen' und künstlerischen Ausstellungsdisplays jener Zeit deutlich. Vgl. Claes Oldenburgs *Store* in New Yorks Lower East Side (1961); Marcel Broodthaers' *Section des Figures*, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1972; Christian Boltanskis Präsentation von Archiven u.a.

## VIII. ZUSAMMENHÄNGE UND BRÜCHE ZWISCHEN DEN IDENTITÄTEN LUEG / FISCHER

Die Frage nach dem Rollen- und Selbstverständnis Fischers als Künstler bzw. als Kunstvermittler impliziert zugleich eine weitere: die nach den Zusammenhängen und Brüchen zwischen den Identitäten Konrad Lueg / Konrad Fischer. Wie schon erwähnt, hat eine Vielfalt an Faktoren dazu beigetragen, dass Konrad Fischer bald nach Öffnung von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* im Oktober 1967 seine eigene Karriere als Künstler beendete.<sup>488</sup> Er war, wie Fischer selbst rückblickend äußerte, "froh, etwas anderes machen zu können".<sup>489</sup> Sowohl der Namenswechsel (von Lueg zu Fischer) als auch Fischers eigene, deutliche Worte ("Ich hieß auch anders und bin eine andere Person geworden"<sup>490</sup>), sprechen für die Annahme, Fischers Schritt vom Künstler zum Kunstvermittler als einen Identitätswandel zu verstehen. Dennoch bleiben Zweifel an einer klaren Trennung von Fischers Aktivitäten als Künstler bzw. als Galerist bestehen; ja, es hat vielmehr den Eindruck, als seien die Prozesse der Produktion und der Vermittlung von Kunst nicht eindeutig und ausschließlich einzelnen beruflichen Lebensabschnitten Fischers zuzuordnen. So war Fischer schon seit Verlassen der Akademie als Künstler bemüht, Ausstellungsmöglichkeiten für sich und seine befreundeten Kollegen aufzutun; er dachte über die Bildung einer Künstlergruppe nach, er schaffte Netzwerke, er gestaltete, choreographierte und dokumentierte seine Ausstellungen und Aktionen. Im Programm der Aktion *Leben mit Pop* bezeichneten sich Gerhard Richter und Konrad Lueg nicht nur als Maler, sondern auch als 'Gestalter' und als 'Ausstellungsleitung'. All dies macht deutlich, dass Fischer als Künstler auch über die Präsentation und Distribution seiner Werke nachdachte und diese selbst zunächst aktiv betrieb. Über die künstlerische Produktion hinaus, war er, wie es Kasper König formulierte, "immer schon an der anderen Seite interessiert".<sup>491</sup> Und später, als Fischer Galerist geworden war, entsprach er auch nicht dem traditionellen Rollenbild. Er war sich dessen bewusst und äußerte in diesem Zusammenhang über sich selbst: "Vielleicht bin ich kein Kunsthändler im üblichen Sinn. Ich bin nicht interessiert an diesem ganzen Galerie-Business."<sup>492</sup> Der Umstand, dass Fischer von Anfang an auf die (als spießig empfundene) Bezeichnung 'Galerie' verzichtete, bringt ebenfalls sein Desinteresse, ja seine Ablehnung des 'Galerie-Business' (und seines kommerziellen Charakters) zum Ausdruck. Sein Unternehmen unter dem Namen *Ausstellungen bei Konrad Fischer* zu führen, ließ Fischer denn auch eher in der Rolle eines Gastgebers als in der eines Kunsthändlers erscheinen.

Wie jedoch definierte Fischer seine Tätigkeit als Gründer und Leiter von *Ausstellungen bei Konrad Fischer*? In einem Gespräch mit Georg Jappe macht Fischer schon früh und unmissverständlich deutlich,

---

<sup>488</sup> Vgl. Kap. II.4.

<sup>489</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op. cit., S. 402.

<sup>490</sup> *ibid.*

<sup>491</sup> Kasper König im Gespräch mit der Verfasserin im März 2002. Vgl. Anhang E.4.

<sup>492</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe" (1971), op. cit. (deutsches Originalmanuskript).



was er unter der Aufgabe eines Galeristen versteht, nämlich "[...] dass Galeristen mit ihren Ausstellungen mehr bewirken können als nur Neues vorstellen, sie schaffen es mit."<sup>493</sup> In diesem Statement manifestiert sich Fischers Selbstverständnis und Selbstbewusstsein als Kunstvermittler, nicht nur Neues zu präsentieren, sondern selbst Teil des Entstehungsprozesses von etwas Neuem zu sein. Führt man diesen Gedanken fort, so bedeutet dies letztlich, dass Fischer seiner Praxis als Galerist über den vermittelnden Aspekt hinaus einen im Wortsinn kreativen (= schaffenden) Charakter zuspricht. Dies wird zum einen über die eigene Vermittlungsarbeit erreicht, die über die in der Ausstellung gelieferte Originalkenntnis und über die Vernetzung der lokalen und der internationalen Szene gleichsam auf die nachfolgende Kunstproduktion und Künstlergeneration einwirkt. In diesem Sinne hat Konrad Fischer zwei Jahre vor seinem Tod in einem Interview auf die jungen Künstler hingewiesen, die *Ausstellungen bei Konrad Fischer* besuchen und die dort gemachten Erfahrungen in ihrer eigenen Kunst verarbeiten. Konrad Fischer erläutert: "Das ist das, was dann weitergeht, und irgendeinen Grund muss es ja geben, warum so viele gute Künstler aus Düsseldorf kommen. Beuys allein kann das nicht gewesen sein."<sup>494</sup> Zum anderen ist Konrad Fischer, wie Thomas Schütte im Gespräch mit der Verfasserin anmerkt, in den Herstellungsprozess der Kunst selbst involviert.<sup>495</sup> Der Galerist wird so gleichsam zu einem Koproduzenten des Künstlers. Voraussetzung hierfür ist eine 'neue' Kunst, die wie die Minimal- oder Konzeptkunst mit einer Anonymisierung und Mechanisierung der künstlerischen Arbeitsformen einhergeht und damit eine partielle Aufhebung der Aufgabenteilung zwischen Künstler und Galerist vorantreibt. Ein Vertrauensverhältnis zwischen Künstler und Galerist ist hierbei Bedingung: Die Künstler müssen sich auf Fischers Sachverstand verlassen können, und sie müssen sich hinsichtlich ihres allgemeinen künstlerischen Anliegens verstanden fühlen. Diese geistige Nähe Konrad Fischers zu den Künstlern ist gleichsam die Substanz der Galerie und die Voraussetzung für ihre gesellschaftliche Anerkennung und ihren wirtschaftlichen Erfolg.

Fischers Diktum, dass Galeristen nicht nur Neues vorstellen, sondern am eigentlichen künstlerischen Schaffensprozess beteiligt sind, spiegelt einen Wandel in der traditionellen Aufgabenteilung zwischen Künstler und Kunstvermittler wider. Zählte es bislang zum Verantwortungsbereich eines Galeristen bzw. Kurators die allein vom Künstler geschaffenen Werke zu zeigen, also in Form von Ausstellungen einer Öffentlichkeit zu präsentieren, so wird diese strikte Trennung in Produktion und Präsentation von Kunst nun deutlich erkennbar aufgebrochen. Schon früh haben sich einzelne Künstler Gedanken gemacht über die angemessene Präsentation ihrer Werke und die qualitative Unterscheidbarkeit von Kunstproduktion und -

---

<sup>493</sup> *ibid.*

<sup>494</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", *op. cit.*, S. 404.

<sup>495</sup> Thomas Schütte nennt als Beispiele die Steinesucherei oder das Bestellen der Metallplatten für die Minimal Künstler. Vgl. Anhang E.9. Generell sind die Auswahl und das Beschaffen geeigneter Materialien, wie beispielsweise das Aufstöbern ausgestopfter Tiere für Mario Merz' Fibonacci-Reihen, das Bestellen geeigneter Metallplatten für Carl Andres Bodenskulpturen etc. Aufgaben, denen Fischer mit Freude nachkommt.

präsentation. So notierte Wassily Kandinsky um 1910 (um nur ein Beispiel von vielen zu nennen): "Ein Bild malen und eine Ausstellung machen sind zwei sehr ähnliche Beschäftigungen, die aber zur selben Zeit sehr verschieden sein können. Es sind ähnliche Beschäftigungen, da im Allgemeinen das Ziel dasselbe bleibt, oder bleiben sollte. Dieses Ziel ist im allgemeinen Kunst, im einzelnen Fall - Kunstwerk, Werk."<sup>496</sup> Bezeichnenderweise erscheint zur gleichen Zeit, als Kandinsky diese Zeilen niederschreibt, auch ein grundlegender Artikel mit dem Titel "Die Ausstellung als Kunstwerk"<sup>497</sup> ; ein Umstand, der die wachsende Bedeutung der Präsentation von Kunst zum Ausdruck bringt.

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre richten Künstler ihr Augenmerk verstärkt auf die Präsentation von Kunst im Medium der Ausstellung und behalten sich zum Beispiel die Kontrolle über die räumliche Präsentation ihrer Werke vor durch die Schaffung einer installativen bzw. ortsbezogenen Kunst. Etliche Künstler (wie Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Claes Oldenburg und andere) beschäftigen sich im Medium der Kunst mit den Bedingungen ihrer Produktion, Präsentation und Distribution. Besonders anschaulich wird dies in der Gründung einiger 'Künstlermuseen' zu jener Zeit. Und die Kunstvermittler (Galeristen/ Kuratoren), denen doch einzig die Aufgabe der Präsentation und Distribution von Kunst zugeschrieben wurde, sind nun in vielfältiger Weise am Herstellungsprozess der Kunst selbst beteiligt. Eine kategoriale, sich einander ausschließende Trennung in eine künstlerische und in eine kunstvermittelnde Tätigkeit erscheint durch das Aufbrechen der herkömmlichen Aufgabenverteilung zwischen Künstler und Kunstvermittler mehr als fraglich. Als eine Figur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, an dessen Lebenswerk der Prozess des Aufbrechens tradierter Aufgabenverteilungen in der Kunst (-vermittlung) besonders anschaulich wird, kann Konrad Fischer gelten.

Sieht man sich die Fremdbilder von Konrad Fischer genauer an, also die Bilder, die sich andere von ihm gemacht haben, so ist auffallend, dass immer wieder der Begriff des 'Künstlers' fällt. "Lieber Konrad, eigentlich bist du immer ein Künstler geblieben, auch wenn du das Malen aufgegeben und eine Galerie eröffnet hast", schreibt beispielsweise Jan Hoet in einem posthumen Brief an Konrad Fischer.<sup>498</sup> Auch andernorts kommt zur Sprache, dass sich Konrad Fischer immer als Künstler begriffen bzw. seine Tätigkeit als Galerist ebenso als Kunst gesehen habe. "Im Denken waren die Ausstellungen wie ready-mades. Die Ausstellungen wurden zu seinem Konzept von Kunst", konstatiert Gerhard Richter rückblickend über *Ausstellungen bei Konrad Fischer*.<sup>499</sup> So gesehen bedeutet der berufliche Wechsel Fischers vom Maler zum Galeristen keinen Bruch, sondern eine folgerichtige Entwicklung, hinter der sich die gleiche

---

<sup>496</sup> Manuskript in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vermutlich 1910-1912 verfasst. Zit. in.: Marion Ackermann, op. cit., S. 56.

<sup>497</sup> Hans Schliepmann, "Die Ausstellung als Kunstwerk", in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, XXVII, 1910/11, S. 131.

<sup>498</sup> Jan Hoet, "Posthumer Brief", in: *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, op. cit., S. 9.

<sup>499</sup> Gerhard Richter zit. in: Dietmar Elger, op. cit., S. 192.

künstlerische Haltung verbirgt. Zeitgenossen Fischers haben die künstlerische Qualität ihrer kunstvermittelnden Tätigkeit hervorgehoben. Man denke an René Block, der seine Galerie in Berlin als Kunstwerk beschrieb,<sup>500</sup> oder auch an Harald Szeemann, mit dessen Person das Entstehen eines neuen Berufsbildes, das des freien Kurators als 'geistigem Gastarbeiter' Ende der sechziger Jahre verbunden ist. Szeemann setzte sich als *documenta*-Macher im Jahr 1972 gleichsam als Meta-Künstler in Szene setzte und erntete dafür von Künstlerseite harsche Kritik.<sup>501</sup> Bis heute beschäftigt die strittige Frage, inwiefern Ausstellungsmacher über ihr kuratorisches Handeln hinaus bedeutungstiftend wirken bzw. Künstler für ihre eigenen Konzepte lediglich instrumentalisieren, immer wieder aufs Neue die Kunstwelt.

Konrad Fischer war zwar überzeugt von der historischen Bedeutung seiner Vermittlungsarbeit und der Qualität seiner Künstler, er hat sich jedoch in seiner Funktion als Kunstvermittler zu keinem Zeitpunkt selbst als Künstler inszeniert. Sicherlich, sein 'künstlerisches Auge' ist ihm hier wie dort zugute gekommen und auch seine eigenen Erfahrungen als Künstler werden ihn sensibel und empfänglich gemacht haben für die Bedürfnisse und Probleme, die mit der Existenz als Künstler einhergehen. Dennoch erscheint es mir eher angebracht, Fischers Aktivitäten mit den transitiven Begriffen des Ermöglichens, Zusammenbringens und Behauptens (im Akt des Zeigens) zu fassen zu suchen. Diese Fähigkeiten hat auch Carl Andre an Fischer besonders hervorgehoben: "He was a genius. Like one of those great Holly-wood producers, Konrad knew how to gather the right people and get them what they needed to do their work. He was a tremendous facilitator."<sup>502</sup>

Es scheint an dieser Stelle hilfreich, die Konnotation zum Film, die Carl Andre hier anbringt, um eine Weitere zu ergänzen und zwar um die des Begriffs des filmischen *Auteur*. Aufbauend auf Peter Wollens im Jahr 1972 veröffentlichter Analyse des *Auteurs* als eines "unbewussten Katalysators" eines Prozesses, der durch "ein Netzwerk verschiedener Äußerungen, die sich gegenseitig überkreuzen und widersprechen", gebildet wird,<sup>503</sup> hat die Kulturwissenschaftlerin Beatrice von Bismarck den Begriff gedehnt und den kuratorischen Aspekt mit einbezogen. Die *Auteur*-Theorie heißt demnach "nicht den Ausdruck eines Individuums, sondern eine sich unbewusst im Film niederschlagende Struktur zu verfolgen, die nachträglich

---

<sup>500</sup> "Mit Beuys könnte ich heute sagen: Die Galerie war mein Kunstwerk", René Block zit. in: Stella Baum, "Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen (Interview René Block)", op. cit., S. 257.

<sup>501</sup> In einer Schwarzweiß-Fotografie von Baltasar Burkhard mit dem Titel "8.10.72, letzter Tag der documenta 5", präsentiert sich Harald Szeemann thronend und umringt von Künstlern und *documenta*-Besuchern. In seinem Artikel "Exposition d'une Exposition / Ausstellung einer Ausstellung", erstmalig veröffentlicht im begleitenden *documenta*-Katalog (Kassel 1972, S. 17.29) übt der französische Künstler Daniel Buren deutliche Kritik an dieser Vorstellung von dem Organisator einer Ausstellung als eigentlichem "Schöpfer", wie sie sich seiner Meinung nach bei Harald Szeemann und dessen *documenta* im Jahr 1972 manifestiert.

<sup>502</sup> Carl Andre, zit.n. Daniel Birnbaum, op. cit., S. 17.

<sup>503</sup> Peter Wollen, "The *auteur* theory", in: John Caughie (Hg.), *Theories of Authorship. A Reader*, London 1981, S. 138-151. Hier S. 146: "What the *auteur* theory argues is that any film, certainly a Hollywood film, is a network of different statements, crossing and contradicting each other, elaborated into a final 'coherent' version."

einem Individuum zugeschrieben werden könne".<sup>504</sup> Überträgt man die *Auteur*-Theorie auf Konrad Fischer, so wundert es nicht, dass der englische Bildhauer Richard Deacon, als er 1991 das einzige Mal bei Konrad Fischer ausstellte, "überall etwas anderes, und bei mir genau eine Fischer-Ausstellung" machte. "Es war wirklich so, als hätte er sie extra für mich gemacht", erläutert Fischer weiter.<sup>505</sup> Der Vorteil einer Einführung der *Auteur*-Theorie in diesen Zusammenhang ist, dass dieses neue Autoren-Modell dem Umstand Rechnung trägt, dass der tradierte Autorstatus und sein direktes Abhängigkeitsverhältnis vom Subjekt zu dem von ihm geschaffenen Objekt ersetzt wird von einem Netz unterschiedlicher Faktoren, in dem auch ein Galerist wie Konrad Fischer und seine bedeutungsstiftende Vermittlungstätigkeit einen gebührenden Platz einnehmen kann. Zudem lassen sich die Prozesse des Ermöglichens, Zusammenbringens, Behauptens und Durchsetzens, die sich als zentral bei Fischers Aktivitäten herauskristallisiert haben und in denen sich künstlerische und kunstvermittelnde Regieführung überschneiden, im Begriff des *Auteur* bündeln.

---

<sup>504</sup> Beatrice von Bismarck, "Alle für einen, einer als alle. Gerry Schums kollektives Produktionsmodell" in: *Ready to Shoot. Fernsehserie Gerry Schum videogalerie schum*, op.cit., S. 299. Siehe hierzu auch andere Texte von B. von Bismarck: Diess., "Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen", in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich/ Wien/ New York 2003, S. 81-98; Diess., "Curating", in: Hubertus Butin (Hg.), op. cit., S. 56-59.

<sup>505</sup> Konrad Fischer 1994 im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, "Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht", op. cit., S. 404.

## *IX Schlussbetrachtung*

Konrad Fischer zählt zu den zentralen Figuren unter den wenigen Galeristen und Kunstvermittlern, die sich Ende der sechziger Jahre für eine internationale Avantgardekunst eingesetzt haben, von deren vielfältigen Ideen und Impulsen die Kunst noch heute profitiert. Bis an sein Lebensende förderte Fischer mit Konsequenz und Durchhaltevermögen neue künstlerische Positionen, darunter mehrere Generationen vor allem amerikanischer und europäischer Künstler. In seinen diversen Düsseldorfer Ausstellungsräumen (Dependancen in New York, Zürich und Rom nicht mit einbezogen) präsentierte er in den Jahren 1967 bis 1996 unter dem Titel *Ausstellungen bei Konrad Fischer* allein über 100 Künstler und Künstlerinnen in mehr als 350 Ausstellungen. Viele Künstler debütierten bei Fischer und gehören heute zum Kanon der jüngeren Kunstgeschichte. Dabei verstand Konrad Fischer seine Galerie (eine Bezeichnung, die er selbst stets vermied) als ein Vermittlungsorgan von Kunst, gleichsam als kulturelles Instrument. Selbst als Künstler geschult und erfahren, besaß er das nötige Urteilsvermögen und die Sensibilität, um individuelle künstlerische Anliegen einzuschätzen und auf sie einzugehen.

Sowohl seine eigenen künstlerischen als auch seine kunstvermittelnden Aktivitäten fanden überwiegend im Rheinland statt, einem besonders lebendigen Schwerpunkt der Kunstproduktion und -vermittlung zu jener Zeit, blieben jedoch keinesfalls aufs Lokale beschränkt. Im Gegenteil: Es war Fischers primäres Bestreben, über Ländergrenzen hinweg über eigenständige und avantgardistische künstlerische Positionen zu informieren und internationale Künstler in Kontakt zu bringen mit ihren Kollegen vor Ort. Die Vernetzung von lokaler und internationaler Kunstszene fand ihre deutliche Ausprägung in Fischers originärer und konsequenten Vorgehensweise, anstelle der Kunst die Künstler selbst einzuladen, damit sie vor Ort arbeiten und wirken konnten. Dabei initiierte und förderte Fischer von Anfang an künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Ausstellungsraum als dem buchstäblichen und übertragenen Ort der Kunst.

Fischers Vermittlungsbestrebungen von neuer, ungesicherter Kunst waren getragen von der Überzeugung, dass sich Kunst, wenn auch nicht unmittelbar, so doch nachhaltig in ihrer Wirkung, durch sich selbst vermittelt. Das Zeigen von Kunst, das im Akt des Ausstellens ihre spezifische Ausprägung findet, wurde so zur eigentlichen Vermittlungsform, und nicht die oftmals eine Ausstellung flankierenden Maßnahmen, welche das Erleben und Erfahren von Kunst nur begleiten, aber nicht ersetzen können. Die authentische Kunsterfahrung, an der Fischer gelegen war und welche in seiner Vermittlungsarbeit in den Vordergrund gestellt wurde, wirkt angesichts einer zunehmend global-medialen Synchronizität der Wahrnehmungsmöglichkeiten anachronistisch - und gewinnt gerade hierdurch ihre Plausibilität und Berechtigung. Bis heute hat die spezifische Form der Raumaktivierung, der künstlerische Einbezug von Raum und Kontext, die Ortsbezogenheit des Kunstwerks, die Integration des Betrachters als konstitutives Element des Werks und die Befragung von Kunst im Medium der Kunst nicht an Brisanz verloren - im

Gegenteil: Die revolutionären Veränderungen in der Kunst und ihrer Vermittlung, für die Konrad Fischer einstand, wirken bis in die heutige Zeit und haben in vielen Ausstellungen und Vermittlungsprogrammen von zeitgenössischer Kunst ihren Niederschlag und eine Weiterentwicklung erfahren.

In der vorliegenden Untersuchung konnte herausgefiltert werden, dass mehrere Aspekte in Fischers Praxis des Ausstellens als innovativ und als zukunftsweisend bezeichnet werden können. Das sind im Besonderen die Erfindung eines neuen Ausstellungstypus (der so genannten "Einladungsausstellung"), eine strukturelle Verlagerung im Verhältnis Künstler/Kurator, sowie die Neudefinition des Präsentationsraumes als Ort der Produktion. Diese Aspekte können nicht unabhängig voneinander betrachtet werden, da sie sich gegenseitig bedingen. Das Verfahren, anstatt eine Auswahl von Werken zu treffen, die Künstler selbst für eine Ausstellung einzuladen, damit sie eigens für den spezifischen Kontext neue Werke schaffen können, ist in heutiger Zeit eine gängige, weit verbreitete Praxis. Als ein bekanntes Beispiel seien die seit 1977 im zehnjährigen Rhythmus stattfindenden Großausstellungen der *Skulpturausstellung Münster* genannt. In den sechziger Jahren erhoffte sich der amerikanische Kunstvermittler Seth Siegelaub durch eine spezielle und spezifische Produktion der künstlerischen Arbeiten für die jeweilige Ausstellung ein unverfälschtes Vermittlungsverhältnis zwischen Kunstwerk und Öffentlichkeit; der Schweizer Ausstellungsmacher Harald Szeemann, der in seiner Ausstellung *When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern 1969 die erste große Einladungsausstellung innerhalb eines institutionellen Rahmens verwirklichte, sprach hierbei von der Möglichkeit einer "Erlebnisintensität ohne Energieverlust".<sup>506</sup> Aus dem neuen Ausstellungstypus, den Konrad Fischer als Erster in Europa praktizierte und konsequent verfolgte, erwuchs zugleich ein anderes Verhältnis zwischen Künstler und Vermittler. Der Kurator wurde zwangsläufig in den Entstehungsprozess des Werks involviert; er geriet zum Co-Produzenten in dem Maße, in dem der Ausstellungsraum als Präsentationsort zum "Werkort"<sup>507</sup> und die Ausstellung als Gesamtheit, als erfahrbarer Raum, zum eigentlichen Werk wurde. An diesem Punkt schließt sich die Debatte um die auktoriale Position des Kurators an, die in den letzten Jahren vehement geführt wurde, und die hier unter Einbezug eines Begriffs aus der Filmtheorie der fünfziger Jahre, des so genannten *cinéma d'auteur*, aufgegriffen wurde. Das Arbeiten *in situ*, also das ortsspezifische künstlerische Herstellen von Werken "vor Ort, für, gegen und gemäß diesem Ort", wie es der Künstler Daniel Buren formulierte und wie es Konrad Fischer in seinem Ausstellungsraum förderte, kann vor dem Hintergrund der kulturtheoretischen Debatten der sechziger Jahre um den gesellschaftlichen Ort der Kunst (Herbert Marcuse, Theodor Adorno) gelesen werden. Zugleich ist es der Ausdruck des Wunsches, einen Ort für eine ortlos gewordenen Kunst zu schaffen, welche zunehmend zur allseits verfügbaren und mobilen Ausstellungs- und Marktware verkommt. Die genauere Analyse von drei frühen Ausstellungen bei Konrad Fischer (Carl Andre, Bruce Nauman, Blinky Palermo)

---

<sup>506</sup> Harald Szeemann, "When Attitudes Become Form", in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung*, op.cit, S. 214.

<sup>507</sup> *ibid.*

hat gezeigt, welche unterschiedlichen Formen ein solches frühes ortsbezogenes, installatives Arbeiten annehmen kann. Die Ortsspezifität der Kunst macht es möglich, der von Brian O'Doherty angeprangerten Zeit- und Ortlosigkeit der "hysterical cell" des Galerieraumes entgegenzuwirken und zudem die paradoxe Forderung an eine Kunst aufzulösen, die zugleich frei, und doch auf ihre Umgebung bezogen sein soll.

In der vorliegenden Untersuchung wurde der Prozess des Ausstellens bei Konrad Fischer in das Zentrum des Interesses gerückt. Das Ausstellen selbst wurde dabei als eigenständiges ästhetisches Gestaltungsmittel verstanden, das ein dramatisches Gefüge und ein komplexes Gebilde verschiedener Aktivitäten darstellt. Die Relevanz, die eine solche Untersuchungsperspektive im Kontext der Kunstwissenschaft einfordert, ergibt sich aus der permanenten Transformation der Kunstaussstellung seit ihrer Entstehung, genauer gesagt aus der Beobachtung einer unlösbaren Verschränkung von Kunst und Ausstellung heute. Seit Beginn des modernen Museums- und Ausstellungswesens haben Menschen Entscheidungen über die Präsentation von Kunst im Medium der Ausstellung gefällt, wobei sie sich mal mehr, mal weniger des Umstandes bewusst waren, dass zur Schau gestellte Kunst zwangsläufig immer auch 'inszenierte' Kunst ist. In den letzten Jahrzehnten sind die Geschichte der Kunstaussstellung und die vielfältigen Ausstellungsformate (Weltausstellungen, Biennalen, Fachausstellungen, Themen-Ausstellungen, Wanderausstellungen, Sezessionsausstellungen usw.) zum Thema zahlreicher kunstwissenschaftlicher Untersuchungen avanciert. Die Wechselbeziehungen von Bild und Wand, von Werk und Raum (Abhängigkeitsverhältnisse, die sich in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts beispielsweise in den Werken von Kurt Schwitters, Laszlo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Friedrich Kiesler und anderen andeuteten und in installativen Werken der sechziger und siebziger Jahre weiterentwickeln sollten) prägen in entscheidendem Maße die heutige Kunstproduktion. Ihr Verständnis macht zugleich eine Beschäftigung mit der Ausstellungsgeschichte von Kunst unumgänglich, weil sich, wie Walter Grasskamp bemerkte, "das Ansehen der Werke unlösbar mit dem Umfeld des Ausstellungsraumes verschränkt hat".<sup>508</sup> Werk und Raum sind heute oftmals in einem solchem Maße aufeinander bezogen, dass ein vom Ausstellungskontext isoliertes Betrachten der Werke weder möglich erscheint, noch den diversen künstlerischen Intentionen gerecht werden würde.

Die Frage nach der Entwicklung und der Veränderung der Konstellation von Kunstwerken untereinander und im Raum, welche sich im Medium der Ausstellung manifestieren, gehört sicherlich zu den spannendsten, denen sich die Kunstwissenschaft heute widmet. Die Kunst und ihr zentrales Vermittlungsmedium, die Ausstellung, scheinen hierbei in einer reziproken Beziehung zu stehen. Die Kunst ändert sich durch den Einbezug ihres Präsentationskontextes, oder, wie Werner Hofmann in diesem Zusammenhang konstatierte, "Kunstaussstellungen produzieren Ausstellungskunst".<sup>509</sup> Der Begriff

---

<sup>508</sup> Walter Grasskamp, "Die Reise der Bilder. Zur Infrastruktur der Moderne", in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Kat. Berlinische Galerie, op. cit., S. 25.

<sup>509</sup> Werner Hofmann, "Die Ausstellung produziert Ausstellungskunst", in: Gisela Brackert (Hg.), op. cit., S. 98.

'Ausstellungskunst' wird hier von Hofmann, im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen, nicht pejorativ gebraucht, sondern soll allein dem Umstand Rechnung tragen, dass die Kunst zwangsläufig von ihrem Ausstellungskontext her konditioniert wird. Wie die Präsentationsform einen Einfluss auf die Kunst ausübt, so bewirkt wechselseitig die Kunst auch eine Transformation des Mediums Ausstellung. So verwundert es nicht, dass in der Geschichte neue Kunst fast immer zu neuen Formen und Formaten der Präsentation geführt hat. Es ist davon auszugehen, dass sich an diesem wechselseitigen Verhältnis von Kunst und Ausstellung auch in Zukunft nichts ändern wird. Wir können uns also den Worten von Eberhard Roters anschließen, der schon im Jahr 1970 erkannte: "Das, was jetzt an Kunstaussstellungen anders als früher ist, richtet sich nach dem, was jetzt an der Kunst anders als früher ist und was an zukünftigen Kunstaussstellungen anders sein wird als jetzt, richtet sich nach dem, was künftig an der Kunst anders sein wird als jetzt, und das wird wohl fast alles sein."<sup>510</sup>

---

<sup>510</sup> Eberhard Roters, "Showbusiness bleibt Showbusiness und Showbusiness ist....?", in: *ibid.*, S. 69.



## ANHANG

### A. Bibliografie

#### A.1. Interviews mit Konrad Fischer (chronologisch geordnet)

"Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe", in: *Studio International*, Februar 1971, S. 68-71.

Stella Baum, "Konrad Fischer", in: *Kunstforum international*, Bd.104, November/ Dezember 1989, S. 277-281.

"Einseitig muss man sein, damit etwas weitergeht. Heinz-Norbert Jocks sprach mit Konrad Fischer", in: *Kunstforum international*, Bd.127, September/Okttober 1994, S. 402-404.

#### A.2. Kataloge der von Konrad Fischer kuratierten Ausstellungen (chronologisch geordnet)

*Prospect 68. Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde*, Katalogzeitung, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1968.

*Prospect 69. Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde*, Katalogzeitung, Städtische Galerie Düsseldorf 1969.

*Konzeption/Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung*, Städtisches Museum Leverkusen 1969.

*Prospect 71 Projection*, Konrad Fischer, Jürgen Harten, Hans Strelow (Hg.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1971.

*documenta 5. Bildwelten heute, Befragung der Realität. (Sektion Idee)*, Museum Fridericianum Kassel, 1972.

*Konzept-Kunst*, Kunstmuseum Basel, 1972.

*Prospect 73. Maler Painters Peintres*, Mappe mit Diapositiven, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1973.

*ProspectRetrospect. Europa 1946-1976*, Jürgen Harten (Hg.), mit einem Textbeitrag von Benjamin H.D. Buchloh, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1976.

Dorothee Fischer (Hg.), *Ausstellungen bei Konrad Fischer Düsseldorf Oktober 1967 - Oktober 1992*, Bielefeld 1993. Eine Dokumentation sämtlicher Ausstellungen in der Galerie Fischer in den Jahren 1967 bis 1992, mit einem Vorwort von Carl Andre.

A.3. Ausgewählte Literatur zu Konrad Lueg/Fischer  
(chronologisch geordnet)

Dieter Hülsmanns, "Handtücher und Waschlappen. Ateliergespräch mit Konrad Lueg", in: *Rheinische Post*, 26. April 1966.

Dieter Hülsmanns und Friedolin Reske, "Konrad Lueg malt nicht nur Handtücher und Waschlappen", in: *Aachener Nachrichten*, 3. Dezember 1966.

Hans Strelow in: *Waschlappen I*, Galerie René Block, Berlin, 1966.

--, "und folgst du mir per rösselsprung, wirst du verrückt, mein liebchen", Auszüge aus Kritiken und Besprechungen von Lucie Schauer, Heinz Ohff und Hans Strelow, erscheint zur Einzelausstellung Konrad Luegs in der galerie h in Hannover, 10. Juni - 2. Juli 1966.

Heinz Ohff, "Kunst des Augenzwinkerns. Neue Bilder von Konrad Lueg in der Galerie René Block", in: *Der Tagesspiegel*, 5. Februar 1966.

Lucy R. Lippard, *Pop Art*, New York 1966, S. 192-193.

Anonym, "Im Gespräch: Carl Andre", in: *Rheinische Post*, 14. Oktober 1967.

Hans Strelow, "Hundert Stahlplatten gleich eine Plastik. Konrad Fischer eröffnet seine Galerie mit dem Amerikaner Carl Andre", in: *Rheinische Post*, 20. Oktober 1967.

Georg Jappe, "Bodenplatten und Neon. Düsseldorfer Galerien im November", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. November 1967.

Helga Meister, "Transportierte Idee. Gespräch mit Konrad Fischer: Erde und Striche verkaufen", in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 22. Mai 1969.

Hans Strelow, "Konrad Fischer: Ich erkenne was gut ist", in: *Rheinische Post*, 19. Juli 1969.

Georg Jappe, "Revision in Sachen Konzept-Kunst? Eine Ausstellung im Schloss Morsbroich", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. November 1969.

Anonym, "Die Kunst, Kunst als Kunst zu verkaufen", in: *Zeit-Magazin*, 13. November 1970.

*Grafik des kapitalistischen Realismus*, Edition René Block, Berlin 1971 (enthält einen von Konrad Lueg und Gerhard Richter verfassten Bericht über die Aktion im Möbelhaus Berges).

Karl Oskar Blase, *Audiovisuelle Dokumentation*, 1972. Ein Interview mit Konrad Fischer aufgezeichnet während der documenta 5, 1972. Archiv des ZKM, Karlsruhe. Transkription von Brigitte Kölle.

Helga Meister, "Er macht nicht viele Worte", in: *Kunst in Düsseldorf*, Düsseldorf 1988, S. 254-256.

Stella Baum, "Konrad Fischer", in: *Galleries Magazine*, Nr. 36, April/Mai 1990, S. 142-149.

Yvonne Friedrichs, "Galerie K. Fischer Düsseldorf", in: *Weltkunst*, Heft 9, Mai 1990, S. 1378-1379.

Susanne Küper, *Konrad Lueg und Gerhard Richter: Leben mit Pop - Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 1990.

Hans Strelow, "Leben mit Pop - eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus von Konrad Lueg und Gerhard Richter, Düsseldorf", in: Katharina Hegewisch und Bernd Klüser (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/ Leipzig 1991, S. 166-171.

Susanne Küper, "Konrad Lueg und Gerhard Richter: Leben mit Pop - Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. Band LIII, Köln 1992, S. 289-306.

Heinz-Norbert Jocks, "Nichts als die reine Form. Zum 25. Jubiläum zeigt Fischer den Minimalisten Carl Andre", in: *Westdeutsche Zeitung, Düsseldorfer Nachrichten*, 16. Oktober 1992.

Martin Bochynek, "Galerist Konrad Fischer: Ich bin doch kein Lokalpatriot", in: *Marabo, Magazin fürs Ruhrgebiet*, Nr. 8, August 1993, S. 40-42.

--, "Konrad Fischer", in: *Playboy*, November 1993, S. 51.

Susanne Henle, "Eine Instanz, keine Vaterfigur. Der Düsseldorfer Galerist Konrad Fischer", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. September 1993, S. 33.

Alison Jacques, "Konrad Fischer Gallerist. This is my island and I would like to be left alone", in: *Flash Art News*, Nr.176, Mai/Juni 1994, S. 64.

Hans Peter Thurn, *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufs*, München 1994, S. 228-229.

Susanne Küper, "Konrad Lueg und Gerhard Richter: 'Leben mit Pop - eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus'", in: *Düsseldorfer Avantgarde*, Arbeitsgemeinschaft der 28 beteiligten Galerien, Düsseldorf 1995, S. 55-57.

Raimund Stecker, "Realist des Kapitalismus. Zum Tode des Künstlers und Galeristen Konrad Fischer-Lueg", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. November 1996.

Anonym, "Mentor der Avantgarde. Konrad Fischer", in: *Neue Regional Zeitung*, 28. November 1966.

Gabriele Henkel, "Konsequente Haltung. Zum Tod von Konrad Fischer", in: *Süddeutsche Zeitung*, 27. November 1996.

Bertram Müller, "Wortkarg führend. Der Düsseldorfer Galerist Konrad Fischer starb", in: *Rheinische Post*, 26. November 1996.

Heinz-Norbert Jocks, "Konrad Fischer alias Konrad Lueg. Ein kapitalistischer Realist auf Abwegen", in: *Kunstforum international*, Bd.136, Februar-Mai 1997, S.483-485.

--, "Gestorben: Konrad Fischer", in: *Der Spiegel*, Nr. 49, 1996, S.266.

Harald Szeemann, "Konrad Fischer", in: *ARTIS*, Februar/März 1997, S.29.

Rudi Fuchs, Rede anlässlich der Gedächtnisfeier für Konrad Fischer am 9. Dezember 1996 im Düsseldorfer Malkasten (unveröffentlicht).

Barbara Hess, "30 Jahre Ausstellungen bei Konrad Fischer 1967 - 1997", in: *sediment, Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 2, Bonn 1997, S.17-35.

*Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Thomas Kellein (Hg.), Kunsthalle Bielefeld; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent; PS1, New York, 1999. (Katalog der Wanderausstellung, mit einem Werkverzeichnis von Daniel Marzona und Texten von Thomas Kellein und Jan Hoet.)

Thomas Wagner, "Mr. C & A begräbt den Impressionismus. Eine Zeit realisiert sich als Kunst", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. November 1999.

Daniel Birnbaum, "Art and the Deal". Daniel Birnbaum on Konrad Fischer/Lueg", in: *Artforum*, February 2000, S. 17-21.

Barbara Hess, "Wer war Konrad Fischer", in: *Texte zur Kunst*, Heft 37, März 2000, S. 297-302.

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK (Hg.), *Ganz am Anfang / How it all began: Richter, Polke, Lueg & Kuttner. sediment, Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 7, Kat. Art Cologne, Rheinhallen der Koelnmesse, 2004.

#### A.4. Rundfunk- und Fernsehberichte (chronologisch geordnet)

Elmar Hügler, "Kunst und Ketchup. Ein Bericht über Pop Art und Happening", Südfunk Stuttgart 1965.

---, "Happening Abend", Fernsehbeitrag des Hessischen Rundfunks zur Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, ausgestrahlt am 29. September 1967.

---, "Spectrum", Fernsehbeitrag des Westdeutschen Rundfunks zur Ausstellung *Konzeption/Conception* in Leverkusen, ausgestrahlt am 8. November 1969.

---, "Spectrum", Fernsehbeitrag des Westdeutschen Rundfunks zur Ausstellung *Prospect 71 Projection* in Düsseldorf, ausgestrahlt am 16. Oktober 1971.

## 5. Bücher und Aufsätze allgemein

(alphabetisch nach Herausgeber/ Autor)

Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, Wolfratshausen 2003.

Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum", in: Ders., *Prismen*, Berlin/ Frankfurt am Main 1955, S. 215 - 231.

Götz Adriani, *Robert Rauschenberg: Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949 bis 1979*, München 1979.

Hans Joachim Albrecht, *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung*, Köln 1977.

Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York 1994.

Julie Ault, "Widely spaced at eye level. In großen Abständen auf Augenhöhe", in: *springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, April-Juni 2000. S. 38-42.

Stefan Aust, *Der Baader Meinhof Komplex*, München 1989.

Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley/ Los Angeles 1968.

Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler, Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

Nike Bätzner, *Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis: Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis*, Nürnberg 2000.

Roland Barthes, "Vom Werk zum Text", in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), 2. Band, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1161-1166.

Stella Baum, "Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen", in: *Kunstforum international*, November / Dezember 1989, S. 215-294.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (1955), Frankfurt am Main 2003.

Norbert Bischof, *Grundlagen und Probleme einer Psychophysik der Raumwahrnehmung*, Diss., Göttingen 1965.

--, "Stellungs-, Spannungs- und Lagewahrnehmung", in: *Handbuch der Psychologie I/1*, Göttingen 1966, S. 422.

Beatrice von Bismarck, *Bruce Nauman. Der wahre Künstler*, Ostfildern 1998.

--, "Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen", in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich/ Wien/ New York 2003, S. 81-98.

Suzaan Boettger, "The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and the Ambiguities of Historical Priority", in: *Art Journal*, Frühjahr 2003, S. 34-47.

- Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Struktur und Genese des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999.
- David Bourdon, "The Razed Sites of Carl Andre", in: *Artforum*, Oktober 1966, S. 14-17.
- Gisela Brackert (Hg.), *Kunst im Käfig*, Frankfurt am Main 1970.
- Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, Basel 1988.
- Claus Buddeberg und Felix Escher (Hg.), *Essen und Trinken zwischen Ernährung, Kult und Kultur*, Reihe Zürcher Hochschulforum, Bd. 34, Zürich 2003.
- Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002.
- Anna C. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power", in: *Arts Magazine*, Januar 1990, S. 44-63.
- Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/ Basel 1996.
- Gerd de Vries (Hg.), *Eine Avantgarde-Galerie und die Kunst unserer Zeit. Paul Maenz Köln 1970-1980-1990*, Köln 1991.
- Rolf Gunter Dienst, *Pop Art*, Wiesbaden 1965.
- Thomas Dreher, "Spektakuläre Kunstvermittlung und Alternativen", in: *Für die Galerie/ Dealing with Art*, Ostfildern 1992, S.11-36.
- Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002.
- Gerti Fietzek und Gudrun Inboden (Hg.), *Daniel Buren: Achtung! Texte 1967-1991*, Dresden / Basel 1995.
- Berthold Franke, *Die Kleinbürger. Begriff, Ideologie, Politik*, Diss., Frankfurt/ New York, 1988.
- Christiane Fricke, "Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören." *Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*, Diss., Frankfurt/ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1996.
- Stefan Germer, "Luftbrücke. Überlegungen zu den deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen", in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 1999, S. 64-84.
- Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998.
- Rosa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London/ New York 1996.
- Delano Greenidge und Erich Maas (Hg.), *Blinky Palermo 1943 - 1977*, New York 1989.

Andreas Haus, *Moholy Nagy. Fotos und Fotogramme*, München 1978.

Katharina Hegewisch und Bernhard Klüser (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/ Leipzig 1991.

Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum / L'Art et l'espace*, St. Gallen, 1969.

Adrian Henri, *Environments and Happenings*, London 1974.

Christine Hoffmann (Hg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Dresden 1996.

Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln 1971.

-- „, "Die Ausstellung. Prospect 73", in: *Kunstforum*, Bd.6/7, 1973, S. 134-143.

Hans Dieter Huber, Hubert Locher, Karin Schulte (Hg.), *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements Diskussionen*, Ostfildern-Ruit 2002.

Dieter Jähnig, "Die Kunst und der Raum", in: Günther Neske (Hg.), *Erinnerung an Martin Heidegger*, Pfullingen 1977, S. 131-148.

Georg Jappe, "Die neue Aufmerksamkeit", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Oktober 1971.

-- „, "Handel und Händel", in: *Die Zeit*, 29. Oktober 1976.

Max Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt 1980.

*Daniel-Henry Kahnweiler: Kunsthändler Verleger Schriftsteller*, Stuttgart 1986.

Daniel-Henry Kahnweiler, *Meine Maler - meine Galerie. Gespräche mit Francis Crémieux*, Köln 1991.

Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

Ders. (Hg.), *Brian O'Doherty. In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Berlin 1996 (englische Originalausgabe 1976).

Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.

Brigitte Kölle, *Schweben als Metapher im künstlerischen Werk Bruce Naumans*, Diplomarbeit, Universität Hildesheim 1991.

-- „, *Portikus 1987-1997*, Frankfurt am Main 1997.

Susanne Lange (Hg.), *Bernd und Hilla Becher. Festschrift, Erasmuspreis*, München 2002.

Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bände, Winterthur und Leipzig, 1775-1778.

- Lucy R. Lippard, *Pop Art*, München/ Zürich 1968 (engl. Originalausgabe 1966).
- Lucy R. Lippard, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973.
- Veit Loers, *Aus...stellung. Die Krise der Präsentation*, Regensburg 1994.
- Paul Maenz, *Art is to change... Skizzen aus der Umlaufbahn*, Regensburg 2002.
- Ekkehard Mai, *Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München/ Berlin 1986.
- Helga Meister, *Die Kunstszene Düsseldorf*, Recklinghausen 1979.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- James Meyer, "Der Gebrauch von Merleau-Ponty", in: *minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Sabine Sanio (Hg.), Ostfildern-Ruit 1988, S. 178-187.
- , "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity", in: Erika Suderburg (Hg.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis/ London, 2000, S. 23-37.
- Annette Michelson (Bearb.), *Special Film Issue, Artforum*, September 1971.
- Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*, Diss., Köln 2002.
- Robert Morris, "Aligned with Nazca", in: *Artforum*, Oktober 1975, S. 26-39.
- Léo Moulin, *Augenlust & Tafelfreuden. Essen und Trinken in Europa - Eine Kulturgeschichte*, München 2002.
- Christian Norberg-Schulz, *Existence, space & architecture*, New York/ Washington 1971.
- Hans-Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt am Main/ Leipzig 1993.
- Ursula Perucchi-Petri (Hg.), *Künstler-Videos: Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthhauses Zürich*, Ostfildern-Ruit 1995.
- Hanno Rauterberg, "Die Kunst erlöst uns von gar nichts. Ein Gespräch mit Bruce Nauman", in: *Die Zeit*, Nr. 43, 14. Oktober 2004, S. 45.
- Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Diss., Frankfurt am Main 2003.
- Barbara Rose, *Amerikas Weg zur modernen Kunst. Von der Mülltonne zur Minimal Art*, Köln 1969.
- Barbara Rose und Irving Sandler, "Sensibilities of the Sixties", in: *Art in America*. Jan. /Feb. 1967, S. 44-57, 60-62.
- Harold Rosenberg, "The American Action painter", in: *Art News* 51, Dezember 1952, S. 22-23.



Karl Ruhrberg, "Eröffnungsrede Prospect 73", in: *Kunstforum*, Bd.6/7, 1973, S. 131-134.

-- (Hg.), *Alfred Schmela. Galerist - Wegbereiter der Avantgarde*, Köln 1996.

Friedrich Schlegel, "Nachricht von den Gemälden in Paris", in: *Europa. Eine Zeitschrift* (1803), reprografischer Nachdruck, 1983, S.111-112.

Hans Schliepmann, "Die Ausstellung als Kunstwerk", in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, XXVII, 1910/1911, S. 131.

Wieland Schmied, "Kunsthändler als Historiker", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Oktober 1976.

-- / Karl Ruhrberg, "Der Düsseldorfer Skandal. Oder: Die kommerziellisierte Avantgarde sägt nicht nur an ihrem eigenen Ast. Kritisches zur Ausstellung *Prospect/Retrospect, Europa 1946-1976* und ihre Folgen", in: *KUNSTmagazin* Nr. 1, 1977, S. 23-31.

Manfred Schneckenburger, "Plastik als Handlungsform", in: *Kunstforum inte-national*, Bd. 34, April 1979, S. 20-31.

Bernhart Schwenk, *Studien zur Person und zum Werk des Malers Blinky Palermo (Peter Heisterkamp, 1943 - 1977)*, Diss., Bonn 1991.

Gottfried Sello, "Drei Arten Kunst zu zeigen. Markt und Messe in Köln, Projektion in Düsseldorf", in: *Die Zeit*, 15. Oktober 1971.

Willioughby Sharp, "Nauman Interview", in: *Arts Magazine*, März 1970, S. 22-27.

Heiner Stachelhaus, *ZERO: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, Düsseldorf/ Wien/ New York/ Moskau 1993.

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press 1998.

Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/ Basel 1995.

Christina Stoelting, *Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk*, Diss., Weimar 2000.

Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Frankfurt am Main 1989.

Harald Szeemann, *Im Wendekreis des Prospects*, Typoskript der Eröffnungsrede Szeemanns von *Prospect 69* am 30. September 1969.

-- , *Museum der Obsessionen*, Berlin 1981.

Karin Thomas, *Bis Heute. Stilgeschichte der Bildenden Kunst in 20. Jahrhunderts*, Köln 1985.

-- , *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002.

Hans Peter Thurn, *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufs*, München 1994.

Calvin Tomkins, "Porfiles: A Good Eye and A Good Ear", in: *The New Yorker*, 26. Mai 1980, S. 41.

Phyllis Tuchmann, "An Interview with Carl Andre", in: *Artforum*, Juni 1970, S. 55-61.

--, "American Art in Germany: the History of a Phenomenon", in: *Artforum*, November 1970, S. 58-69.

Paul Valéry, "Das Problem der Museen" (1923), in: Paul Valéry, *Über Kunst. Essays*, Frankfurt am Main 1973, S. ???

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Jürgen Weber, *Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen*, München 1979.

Peter Wollen, "The *auteur* theory", in: John Caughie (Hg.), *Theories of Authorship. A Reader*", London 1981, S. 138-151.

#### A.6. Ausstellungskataloge allgemein (chronologisch geordnet)

*Serielle Formationen*, Studiogalerie der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main 1967.

*19:45 - 21:55. Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, Galerie Dorothea Loehr, Frankfurt am Main 1967.

*Live in your Head. When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Kunsthalle Bern 1969.

*Amsterdam, Paris, Düsseldorf*. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1972.

*Bruce Nauman. Werke von 1965 bis 1972*, Los Angeles County Museum of Art 1972.

*documenta 5*, Museum Fridericianum, Kassel 1972.

*200 Years of American Sculpture*, Whitney Museum of American Art, 1976.

*Skulptur. Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart* (Band 1), Westfälisches Landesmuseum Münster 1977.

*Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Laszlo Glozer (Hg.), Museen der Stadt Köln 1981.

*Aktionen Vernissagen - Personen. Die Rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre. Eine Fotodokumentation von Manfred Leve*, Kunsthalle Nürnberg 1982.

*documenta 7*, Museum Fridericianum Kassel 1982.

*Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Klaus Schrenk (Hg.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1984.

*von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, Kasper König (Hg.), Messegelände Düsseldorf 1984.

*Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*. Kölnischer Kunstverein 1986.

*Gerhard Richter: Bilder Paintings 1962-1985*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1986.

*Richard Serra / Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York 1986.

*Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*. Museum Ludwig Köln 1986.

*Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys. Die Akademie. Der allgemeine Aufbruch. 1962-1987*, Kunstmuseum Düsseldorf 1987.

*Skulptur-Projekte in Münster*, Westfälisches Landesmuseum Münster 1987.

*Alfred Flechtheim: Sammler. Kunsthändler. Verleger*, Kunstmuseum Düsseldorf 1987.

*Carl Andre - Sculpture 1959-1977*, Laguna Gloria Art Museum, Austin 1978.

*Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts*, Eberhard Roters (Hg.), Berlinische Galerie 1988.

*Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein Westfalen*, Karl Ruhrberg (Hg.), Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen in Bonn 1989.

*Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*. Siegfried Gohr und Johannes Gachnang (Hg.), Museum Ludwig Köln in den Rheinhallen der Kölner Messe 1989.

*L'Exposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties*, Rijksdienst beeldende Kunst, 's-Gravenhage 1989.

*um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Marie Luise Syring (Hg.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1990.

*Rolf Rieke: Aus meiner Sicht*, Kölnischer Kunstverein 1990.

*Reiner Ruthenbeck: Fotografien 1956-1976*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1991.

*Brennpunkt Düsseldorf 2. Die Siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag. 1970-1991*, Kunstmuseum Düsseldorf 1991.

*Die Pop Art Show*, Museum Ludwig Köln 1992.

*Der Ort des Werkes*, Kunsthalle Bern 1992.

*In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, Minneapolis 1993.

*Blinky Palermo*, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1993.

*Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*. Martin-Gropius-Bau Berlin 1993.

*Roy Lichtenstein*, Diane Waldman (Hg.), Guggenheim Museum New York 1993.

*From Minimal to Conceptual Art. Works from The Dorothy and Herbert Vogel Collection*, National Gallery of Art, Washington 1994.

*Bruce Nauman*, Walker Art Center, Minneapolis 1994.

*Blinky Palermo. Bilder und Objekte. Zeichnungen*, Thordis Moeller (Hg.), Werkverzeichnis in zwei Bänden, anlässlich der Ausstellung *Palermo* im Kunstmuseum Bonn 1994.

*Outside the Frame. Performance and the Object. A survey history of performance art in the USA since 1950*, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland 1994.

*Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1995.

*Wide White Space 1966 - 1976*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüssel 1995.

*Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Ann Goldstein und Anne Rorimer (Hg.), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995.

*Von Pop bis Polit. Kunst der 60er Jahre in der Bundesrepublik*, Richard W. Gassen und Roland Scotti (Hg.), Wilhelm-Hack-Museum, Wuppertal 1996.

*Carl Andre. Sculptor 1996*. Haus Lange und Haus Esters, Krefeld 1996.

*Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Tayfun Belgin (Hg.), Museum am Ostwall Dortmund 1997.

*Robert Rauschenberg: A Retrospective*, Guggenheim Museum, New York 1997.

*Gerhard Richter. 66 Zeichnungen. Halifax 1978*, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld 1997.

*documenta documents 3*, Begleitheft zur documenta X in Kassel, Ostfildern-Ruit 1997.

*Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluss auf die internationale Kunst der 90er Jahre*, Neues Museum Weserburg, Bremen 1998.

*Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*, Catherine Moseley (Hg.), Norwich Gallery, Norwich 2001.

*Bruno Goller. Retrospektive zum hundertsten Geburtstag*, Krefelder Kunstmuseen und Kunstmuseum Winterthur, 2001.

*Daniel Spoerri presents Eat-art*, Elisabeth Hartung (Hg.), Aktionsforum Praterinsel, München 2001.

*Minimal Art. Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 2001.

*Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, Robert Storr (Hg.), Museum of Modern Art, 2002.

*Europaweit. Kunst der 60er Jahre*, Städtische Galerie Karlsruhe 2002.

*I promise it's political. Performativität in der Kunst*, Theater der Welt und Museum Ludwig Köln 2002.

*Performative Installation*, Angelika Nollert (Hg.), Museum Ludwig Köln 2003.

*Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Ulrike Groos, Barbara Hess und Ursula Wevers (Hg.), Kunsthalle Düsseldorf 2003.

## **B. Kurzbiografie**

11. April 1939 geboren in Düsseldorf

1958-62 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf

Oktober 1967 Eröffnung von *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in Düsseldorf

24. November 1996 gestorben in Düsseldorf

## **C. Ausstellungen von Konrad Lueg**

Die folgende Ausstellungsgeschichte von Konrad Lueg ist eine Überarbeitung und Weiterführung der Fassung, die in dem Ausstellungskatalog *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Bielefeld 1999, veröffentlicht wurde.

### C.1. Einzelausstellungen

#### **1963**

*Malerei und Grafik. Sonderausstellung* (mit Manfred Kuttner, Sigmar Polke, Gerhard Richter), Kaiserstr. 31A, Düsseldorf. 11. - 28. Mai.

*Leben mit Pop - eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (mit Gerhard Richter), Möbelhaus Berges, Flingerstraße 11, Düsseldorf. 11. Oktober 1963 um 20 Uhr (die eigentliche Ausstellung dauert bis zum 25. Oktober 1963 und umfasst von beiden Künstlern je vier Bilder).

#### **1964**

*Konrad Lueg*, Galerie Schmela, Düsseldorf. 1. - 27. Juli.

*Vorgartenausstellung* (mit Gerhard Richter, Sigmar Polke und Manfred Kuttner), Galerie Parnass, Wuppertal. 5. November.

*Neue Realisten (Lueg, Polke, Richter)*, Galerie Parnass, Wuppertal. 20. November - 30. Dezember.

#### **1965**

*kapitalistisch realisme. richter, lueg & polke*, Galerie OREZ, Den Haag

#### **1966**

*Waschlappen und Handtücher*, Galerie René Block, Berlin [Kat.]

*Konrad Lueg*, Galerie h, Hannover

*Die beste Ausstellung Deutschlands* (mit Gerhard Richter), Galerie Patio, Frankfurt am Main

*Hommage an Schmela. Kaffee und Kuchen*, Galerie Schmela, Düsseldorf. 11. Dezember 1966

#### **1967**

*Konrad Lueg: Neue Bilder*, Galerie Heiner Friedrich, München [Kat.]

*Konrad Lueg. Würfel und deutsche Muster*, Galerie René Block, Berlin

#### **1968**

*Konrad Lueg*, Galerie Denise René, Paris

**1970**

*Konrad Lueg. Bilder von 1965-1968*, Galerie Heiner Friedrich, München

**1980**

*Konrad Lueg. Bilder 1965-66*, Galerie Rudolf Zwirner, Köln

**1999/2000**

*When I paint my name is Konrad Lueg*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York (12. Sept. - 31. Okt. 1999) und *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Kunsthalle Bielefeld (14. Nov. 1999 - 16. Jan. 2000) und S.M.A.K. Gent (30. Jan. - 2. April 2000) [Kat.]

## C.2. Gruppenausstellungen

**1964**

*Möglichkeiten*, 13. Ausstellung Berlin, Deutscher Künstlerbund, Haus am Waldsee, Akademie der Künste, Berlin [Kat.]

*Avantgarde*, Würzburg

*Neodada, Pop, Decollage, Kapit. Realismus*, Eröffnungsausstellung der Galerie René Block, Berlin [Kat.]

**1965**

*14 Aspekte, Sonderschau der Großen Münchener*, München [Kat.]

*Revort 1. Biennale Palermo*, Palermo [Kat.]

*Hommage à Berlin - Bilder, Zeichnungen, Druckgraphik, Manifeste*, Galerie René Bock, Berlin

*Phänomene und Realitäten*, Ausstellung der Galerie René Block im Rowohlt Verlag, Hamburg [Kat.]

*Weiß-Weiß*, Galerie Schmela, Düsseldorf

*Ausstellung von Zeichnungen Deutscher Maler und Bildhauer*, Galerie pro, Bad Godesberg

*Nieuwe Figuratie*, Gemeentelijke Van Reekum Galerij, Appeldoorn [Kat.]

*Pop Art*, Galerie Kohl, Gelsenkirchen

*Tendenzen*, Städtisches Museum Trier, Trier [Kat.]

*Kunst der Gegenwart aus Wuppertaler Besitz*, Von der Heydt Museum, Wuppertal [Kat.]

**1966**

*Westdeutscher Künstlerbund. 12. Ausstellung*, Karl-Ernst Osthaus Museum, Hagen [Kat.]

*Extra*, Städtisches Museum Wiesbaden, Wiesbaden [Kat.]

*Junge Generation*, Akademie der Künste, Berlin [Kat.]

*Deutscher Künstlerbund*, Essen

*Kunstfest Büdingen*, Büdingen

*Düsseldorfer Maler*, Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg [Kat.]

*Kunstpries der Jugend*, Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden

*Grafik Objekte*, Galerie h, Hannover [Kat.]

**1967**

*Neue Realisten*, Haus am Waldsee, Berlin (später nach Hamburg) [Kat.]

*Pop Art? Die Wirklichkeit in neuer Sicht*, Studio b, Bamberg [Kat.]

*Figurationen*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart [Kat.]

*Serielle Formationen*, Universität Frankfurt am Main [Kat.]

*Konstruktivismus Kinetik*, Galerie René Mayer, Krefeld

*Demonstrative 1967*, Galerie Heiner Friedrich auf dem Kunstmarkt in Köln

*Eröffnungsausstellung der Galerie Hauptstr. 1*, Galerie Hauptstr. 1, Gelsenkirchen

*13. Ausstellung 1967*, Galerie Jülicher, Niederkrüchten-Gützenrath [Kat.]  
*Dies allesHerzchen wird einmal Dir gehören*, Galerie Löhr, Frankfurt am Main [Kat.]  
*Deutscher Künstlerbund, 15. Ausstellung*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe [Kat.]  
*Neuer Realismus in Deutschland*, Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes  
*Künstler sehen sich selbst*, Galerie Schmücking, Braunschweig  
*Kunst des 20. Jahrhunderts aus rheinischem Privatbesitz*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf [Kat.]  
*Hommage à Lidice*, Galerie René Block, Berlin [Kat.]  
*Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, Tschechisches Museum der bildenden Kunst, Prag [Kat.]

#### 1968

*Deutsche Kunst heute. 129. Frühjahrsausstellung*, Kunstverein Hannover, Hannover [Kat.]  
*Science Fiction*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf [Kat.]  
*Hommage à Lidice*, Museum Lidice, Lidice [Kat.]  
*12 Environments*, Kunsthalle Bern, Bern [Kat.]  
*Environments. Studium Generale*, Rijksuniversität, Utrecht [Kat.]  
*Public Eye. Kinetik, Konstruktivismus, Environments*, Kunsthaus Hamburg, Hamburg [Kat.]  
*Photokina. Sonderschau: das Licht*, Messe- und AusstellungsGmbH, Köln-Deutz

#### 1969

*Kunst als Spiel. Spiel als Kunst. Kunst zum Spiel*, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen [Kat.]  
*Kunst und Kritik. 1. Salon der deutschen Kunstkritik*, Städtisches Museum Wiesbaden, Wiesbaden; Von der Heydt-Museum, Wuppertal

#### 1970

*Jetzt. Kunst in Deutschland heute*, Kunsthalle Köln, Köln [Kat.]

#### 1971

*Aktiva 71*, Kunstverein Münster, Münster [Kat.]

#### 1972

*Selbstportraits. Weekend*, Galerie René Block, Berlin [Kat.]

#### 1982

*Treffpunkt Parnass. La Galerie Parnass. Carrefour de recherches 1949-1965*, Goethe-Institut, Paris [Kat.]

#### 1984

*Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf [Kat.]

#### 1990

*Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf [Kat.]

#### 1992/93

*Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1992; Museet för Nutidskunst, Helsingfors 1992/93; Listasafn Islans, Reykjavik 1993; Kunsthalle Nürnberg 1993 [Kat.]

#### 1995

*Düsseldorfer Avantgarden. Persönlichkeiten. Bewegungen. Orte*, Arbeitsgemeinschaft



28 Düsseldorfer Galerien, Düsseldorf [Kat.]

**1997/98**

*Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Martin Gropius Bau, Berlin [Kat.]

**1999**

*Euro Pop. A dialogue with the US*, Arken Museum for Modern Art, Ishøj [Kat.]

**2001**

*Antagonismos*, MACBA, Barcelona [Kat.]

Galerie Gilles Peyroulet, Paris

*Patterns: Between Objects and Arabesque*, Kunsthallen Brandts Kladefabrik, Odense [Kat.]

**2002**

*Shopping*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Tate Liverpool 2002/2003 [Kat.]

**2003**

*Berlin-Moskau, Moskau-Berlin*, Staatliches Historisches Museum Moskau; Berliner Festspiele, Martin-Gropius-Bau, Berlin 2003/2004 [Kat.]

Produzentengalerie, Hamburg

**2004**

*Kurze Karrieren*, MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien [Kat.]

*Ganz am Anfang... Richter, Polke, Lueg & Kuttner*, Ausstellung des ZADIK (Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln), Art Cologne, Köln 2004/2005; ZADIK, Köln; ZKM - Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 2005 (ergänzend zur Ausstellung *Exit Ausstieg aus dem Bild*) [Kat.]

**D. Ausstellungen bei Konrad Fischer seit Gründung der Galerie im Oktober 1967 bis zu Konrad Fischers Tod im November 1996**

Die folgende chronologische Auflistung der *Ausstellungen bei Konrad Fischer* hält sich an die von Dorothee Fischer herausgegebene Ausstellungsdocumentation *Galerie mit Bleistift*, Bielefeld 1993 und führt diese für die Zeit von Oktober 1992 bis zu Konrad Fischers Tod im November 1996 weiter.

**1967**

Carl Andre	21. Okt - 28. Nov	Neubrückstraße
Hanne Darboven	5. Dez - 2. Dez	N
Charlotte Posenenske	5. Dez - 2. Dez	N

**1968**

Sol LeWitt	6. Jan - 3. Feb	N
Palermo	6. Feb - 1. Mär	N
Reiner Ruthenbeck	11. Mär - 3. Apr	N
Fred Sandback	18. Mai - 11. Jun	N
Richard Artschwager	18. Jun - 9. Jul	N
Bruce Nauman	10. Jul - 8. Aug	N
Jan Dibbets	15. Aug - 17. Sept	N
Richard Long	21. Sep - 18. Okt	N
Hanne Darboven	22. Okt - 15. Nov	N
Robert Ryman	21. Nov - 17. Dez	N
Robert Smithson	20. Dez - 17. Jan 1969	N

**1969**

Dan Flavin	24. Jan - 14. Feb	N
Klaus Rinke	24. Feb - 28. Feb	N
Reiner Ruthenbeck	6. Mär - 3. Apr	N
Lawrence Weiner	10. Apr	N
Sol LeWitt	22. Apr - 16. Mai	N
Mel Bochner	22. Mai - 6. Jun	N
Hamish Fulton	10. Jun - 1. Jul	N
Richard Long	5. Jul - 1. Aug	N
Panamarenko	15. Aug	N
Bruce McLean/ Richard Sladden	3. Sep - 29. Sep	N
Daniel Buren	30. Sep - 12. Okt	N
Carl Andre	12. Okt - 11. Nov	N
Robert Ryman	11. Nov - 12. Dez	N
Ulrich Rückriem	16. Dez - 9. Jan 1970	N

**1970**

Douglas Huebler	15. Jan - 30. Jan	N
Bruce Nauman	5. Feb - 3. Mär	N
Mario Merz	7. Mär - 31. Mär	N
Palermo	7. Apr - 2. Mai	N
Gerhard Richter	11. Apr - 7. Mai	Andreasstraße
Gilbert & George	11. Mai - 5. Jun	A
Richard Long	11. Mai - 9. Jun	N

Sigmar Polke	9. Jun - 2. Jul		A
Donald Judd	3. Jul - 30. Jul		A
Hanne Darboven	3. Jul - 30. Jul	N	
Robert Law	4. Aug - 4. Sep	N	A
Reiner Ruthenbeck	9. Sep - 9. Okt	N	A
Klaus Rinke/ Monika Baumgartl	5. Nov - 28. Nov		A
Jan Wilson	13. Nov - 17. Nov	N	
Lawrence Weiner	25. Nov - 11. Dez	N	
Bernd und Hilla Becher	7. Dez - 31. Dez		A
Stanley Brouwn	14. Dez - 31. Dez	N	

### 1971

Hanne Darboven	1. Jan - 31. Dez		A
Douglas Heubler	6. Jan - 12. Jan	N	
Alighiero Boetti	26. Jan - 15. Feb	N	
Bruce Nauman	5. Mär - 1. Apr	N	
Jan Dibbets	6. Apr. - 22. Apr	N	
Hamish Fulton	23. Apr - 12. Mai	N	
Brice Marden	18. Mai - 7. Jun	N	
Carl Andre	12. Jul - 12. Aug	N	
Sol LeWitt	3. Sep - 1. Okt	N	
John Baldessari	8. Okt - 22. Okt	N	
On Kawara	14. Okt - 10. Nov		A
Ulrich Rückriem	6. Nov - 30. Nov	N	
Sigmar Polke	3. Dez - 20. Dez	N	

### 1972

Gilbert & George	3. Jan	N	
William Wegmann	14. Jan - 10. Feb		A
Jan Wilson	25. Jan - 27. Jan		A
On Kawara	18. Feb - 17. Mär	N	
Lothar Baumgarten	20. Mär - 8. Apr	N	A
Douglas Huebler	13. Apr - 4. Mai		A
Lawrence Weiner	Apr	N	
Carl Andre	Mai	N	A
Brice Marden	Jun	N	
Hamish Fulton	Jun		A
Sol LeWitt	Sep Okt	N	
Alan Charlton	20. Okt - 17. Nov	N	
David Tremlett	20. Okt - 17. Nov		A
Reiner Ruthenbeck	1. Dez - 30. Dez		A
Gerhard Richter	Dez	N	

### 1973

Stanley Brouwn	16. Jan - 15. Feb		A
Robert Morris	17. Feb - 16. Mär	N	
Jan Dibbets	16. Mär - 15. Apr	N	
Roger Welch	9. Mär - 29. Mär		A
Bill Beckley	3. Apr - 27. Apr		A

Sigmar Polke	8. Mai - 25. Mai		A
Richard Long	29. Mai - 25. Jun		A
Carl Andre	1. Jun - 28. Jun	N	
Brice Marden	Jul	N	
Bernd und Hilla Becher	Jul		A
Alan Johnston	Aug	N	
John Baldessari	Aug		A
Lothar Baumgarten	25. Sep - 15. Okt	N	A
Robert Ryman	Nov	N	A
Alan Charlton	11. Dez - 15. Jan 1974	N	
<b>1974</b>			
Bruce Nauman	4. Feb - 6. Mär		Platanen
Gilbert & George	17. Mär - 17. Apr		P
Robert Mangold	19. Apr - 18. Mai		P
Lesley Foxcroft	26. Apr - 18. Mai		P
Lothar Baumgarten	22. Mai	N	
Edda Renouf	26. Mai - 26. Jun		P
Carl Andre	21. Jun - 20. Jul		P
Imi Giese	Jul	N	
Douglas Huebler	5. Sep - 26. Sep		P
Ulrich Rückriem	21. Sep - 17. Okt		P
Jan Dibbets	19. Okt - 16. Nov		P
Hamish Fulton	23. Nov - 19. Dez		P
Robert Hunter	Dez		P
Richard Long	20. Dez - 19. Jan 1975		P
<b>1975</b>			
Lawrence Weiner	29. Jan - 20. Feb		P
Alan Charlton	27. Feb - 24. Mär		P
On Kawara	8. Apr - 30 Apr		P
Sol LeWitt	7. Mai - 7. Jun		P
Hanne Darboven	10. Jun		P
Brice Maden	2. Sep - 23. Sep		P
Lothar Baumgarten	2. Sep - 23. Sep		P
Gerhard Richter	27. Sep - 21. Okt		P
Louis Cane	15. Nov - 10. Dez		P
Bruce Nauman	16. Dez - 24. Jan 1976		P
<b>1976</b>			
Daniel Buren	31. Jan - 14. Feb		P
Katharina Sieverding	21. Feb - 18. Mär		P
Stanley Brouwn	20. Mär - 12. Apr		P
Robert Mangold	14. Apr - 6. Mai		P
Richard Long	15. Mai - 11. Jun		P
Carl Andre	26. Jun - 31. Jul	N	
Gilbert & George	2. Jul - 3. Jul		P
Bernd und Hilla Becher	27. Aug - 17. Sep		P
Joseph Beuys	9. Sep - 30. Sep	N	
Gerhard Merz	25. Sep - 28. Okt		P

Mario Merz	11. Nov - 27. Nov	P
Lothar Baumgarten	1. Dez - 2. Dez	P
<b>1977</b>		
Jan Dibbets	12. Feb - 10. Mär	P
Sol LeWitt	12. Mär - 1. Apr	P
Sylvia Wieczorek	2. Apr - 22. Apr	P
maria Nordmann	18. Apr - 18. Mai	N
Lawrence Weiner	27. Apr - 13. Mai	P
Carel Visser	2. Mai - 16. Jun	P
Horst Schuler	18. Jun - 1. Jul	P
Alan Charlton	2. Jul - 21. Jul	P
Ulrich Rückriem	9. Sep - 5. Okt	P
Gerhard Richter	22. Okt - 22. Nov	P
Gilbert & George	26. Nov - 23. Dez	P
<b>1978</b>		
Gerhard Merz	7. Jan - 2. Feb	P
Hamish Fulton	4. Feb - 28. Feb	P
Marcel Broodthaers	11. Feb - 4. Mär	P
Richard Long	11. Mär - 7. Apr	P
Bruce Nauman	3. Jun - 30. Jun	P
Boyd Webb	11. Apr - 3. Mai	P
Wolfgang Laib	26. Aug - 14. Sep	P
Laura Grisi	16. Sep - 10. Okt	P
Peter Heath	16. Sep - 10. Okt	P
Stanley Brouwn	17. Okt - 14. Nov	P
Carl Andre	18. Nov - 23. Dez	P
<b>1979</b>		
Jannis Kounellis	23. Jan - 22. Feb	P
Daniel Buren	10. Mär - 31. Mär	P
Robert Mangold	4. Apr - 30. Apr	P
Sol LeWitt	5. Apr - 1. Mai	P
Georg Ettl	6. Apr - 30. Apr	P
Carel Visser	5. Mai - 25. Mai	P
William Wegmann	5. Mai - 25. Mai	P
Jan Wilson	15. Mai - 17. Mai	P
Alan Charlton	26. Mai - 26. Jun	P
Edda Renouf	26. Mai - 26. Jun	P
Gerhard Merz	24. Aug - 19. Sep	P
Mario Merz/ Palermo/		
Gerhard Richter	2. Okt - 23. Okt	P
Peter Joseph	25. Okt - 20. Nov	P
Urs Rausmüller	8. Dez - 8. Jan 1980	P
<b>1980</b>		
Isolde Wawrin	12. Jan - 6. Feb	P
Ulrich Rückriem	5. Feb - 29. Feb	N
Gilbert & George	2. Mär - 25. Mär	P

Brice Marden	12. Apr - 8. Mai		P
Carl Andre	13. Mai - 10. Jun	N	P
On Kawara	19. Jun - 18. Jul		P
Tony Cragg	4. Jul - 3. Aug	N	
Bruce Nauman	6. Sep - 27. Sep		P
Robert Ryman	4. Okt - 4. Nov		P
Jan Dibbets	8. Nov - 29. Nov		P
Richard Long	8. Nov - 29. Nov		P
Bernd und Hilla Becher	13. Dez - 17. Jan 1981		P
Jannis Kounellis	13. Dez - 17. Jan 1981		P
<b>1981</b>			
On Kawara	31. Jan - 28. Feb		P
Sylvia Wieczorek	31. Jan - 28. Feb		P
Mario Merz	14. Mär - 18. Apr		P
Jakob Broder	25. Apr - 19. Mai		P
Isa Genzken	30. Mai - 20. Jun		P
Sol LeWitt	27. Jun - 23. Jul		P
Loren Calaway	27. Jun - 23. Jul		P
Giuseppe Penone	12. Sep - 8. Okt		P
Dan Flavin	17. Okt - 14. Nov		P
Thomas Schütte	17. Okt - 14. Nov		P
Hans van Hoeck	14. Nov - 16. Dez		P
Isolde Wawrin	14. Nov - 16. Dez		P
Lawrence Weiner	18. Dez - 16. Jan 1982		P
<b>1982</b>			
Alan Charlton	30. Jan - 26. Feb		P
Gerhard Merz	30. Jan - 26. Feb		P
Carl Andre	27. Mär - 27. Apr		P
Reiner Ruthenbeck	27. Mär - 27. Apr		P
Daniel Buren	15. Mai - 11. Jun		P
Ludger Gerdes	15. Mai - 11. Jun		P
Lothar Baumgarten	18. Sep		P
Robert Mangold	26. Okt - 20. Nov		P
Tony Cragg	11. Dez - 15. Jan 1983		P
<b>1983</b>			
Marisa Merz	5. Mär - 31. Mär		P
Ludger Gerdes/ Harald Klingelhöller/ Wolfgang Luy/ Reinhard Mucha/			
Thomas Schütte	9. Apr - 7. Mai		P
Joseph Beuys	3. Mai		Mutter-Ey-Str
Jannis Kounellis	21. Mai - 22. Jun		P M
Gerhard Richter	1. Jul		M
Richard Long	16. Sep - 14. Okt		M
Wolfgang Laib	1. Okt - 27. Okt	P	
Bruce Nauman	5. Nov - 6. Dez		M
Joseph Beuys	11. Dez - Feb 1984		M

**1984**

Ulrich Rückriem	4. Feb - 1. Mär	P	
Mario Merz	16. Mär - 15. Apr		M
Axel Hütte/ Anna Jacquemard/ Thomas Ruff/			
William Wegman	2. Mai	P	
Daniel Buren	7. Mai		M
Alan Charlton	16. Jun - 30. Aug	P	
Sol LeWitt	16. Jun - 30. Aug		M
Carl Andre	8. Sep - 16. Okt		M
Isolde Wawrin	15. Sep - 6. Nov	P	
Richard Long	20. Okt		M
Harald Klingelhöller	10. Nov	P	

**1985**

Lawrence Weiner	9. Feb - 7. Mär		M
Johannes Lenhard	9. Mär	P	
Giuseppe Penone	9. Mär - 10. Apr		M
Urs Raussmüller	20. Apr		M
Carel Visser	18. Mai	P	
Gerhard Merz	24. Mai		M
Carl Andre	Jul		M
Lothar Baumgarten	30. Aug. 24. Sep		M
Bruce Nauman	14. Sep - 17. Okt	P	
Thomas Schütte	19. Okt - 21. Nov	P	
Maria Nordmann	23. Okt - 21. Nov		M
Wolfgang Luy	14. Dez - 18. Jan 1986	P	

**1986**

Ulrich Rückriem	17. Jan - 14. Feb		M
On Kawara	14. Mär - 17. Apr		M
Jerry Zeniuk	15. Mär - 17. Apr	P	
Reinhard Mucha	26. Apr - 24. Mai		M
Yuji Takeoka	29. Apr - 27. Mai	P	
Jannis Kounellis	12. Jun - 18. Jul		M
Isa Genzken	6. Sep - 5. Okt	P	
Gerhard Merz	10. Okt - 10. Nov	P	
Panamarenko	11. Okt		M
Carl Andre	8. Nov		M
Alan Charlton	8. Nov	P	
Tony Cragg	11. Dez - 22. Jan 1987		M

**1987**

Klaus Jung	13. Dez. - 22. Jan	P	
Ludger Gerdes	31. Jan - 3. Mär		P
Mario Merz	7. Feb - 7. März	P	
Robert Mangold	28. Feb - 1. Apr		M
Jan Dibbets	4. Apr - 8. Mai		M
Marcel Broodthaers	16. Mai - 10. Jun		M
Rebecca Horn	23. Mai - 20. Jun	P	
Sol LeWitt	Jun		M

Giuseppe Penone	17. Dez - 15. Okt		M
Thomas Schütte	18. Dez - 16. Okt	P	
Robert Therrien	10. Okt		M
Carl Andre	Okt	P	
Robert Ryman	31. Okt		M
Claes Oldenburg	24. Nov - 18. Dez		M
<b>1988</b>			
Bernd und Hilla Becher	9. Jan - 3. Feb		M
Jerry Zeniuk	6. Feb		M
Richard Long	20. Feb	P	
Jakob Broder	25. Mär		P
Harald Klingelhöller	8. Apr		M
Bruce Nauman	14. Mai	P	M
Carl Andre	Jul	P	M
Helmut Dorner	16. Sep		M
Juan Muñoz	19. Okt	P	
Maria Nordman	19. Okt		M
Jannis Kounellis	10. Dez	P	M
<b>1989</b>			
Lawrence Weiner	4. Feb 1989	P	
Daniel Buren	18. Feb	P	M
On Kawara	28. Feb	P	
Tony Cragg	18. Mär		M
Marien Shouten	22. Apr	P	
Alan Charlton	22. Apr		M
Rebecca Horn	10. Jun		M
Bruce Nauman	9. Sep	P	M
Stanley Brouwn	14. Okt - 18. Nov		M
Ulrich Rückreim	14. Okt	P	
Thomas Schütte	25. Nov	P	
John McCracken	25. Nov	P	M
<b>1990</b>			
Lothar Baumgarten	25. Jan - 20. Feb		M
Carl Andre	Apr	P	M
Robert Therrien	12. Mai	P	
Helga Natz	12. Mai	P	
Simone Nieweg	12. Mai		M
Wolfgang Luy	9. Jun	P	
Marcel Broodthaers	9. Jun		M
Richard Long	14. Jul	P	
Thomas Schütte	19. Aug - 14. Sep		M
Jerry Zeniuk	15. Sep - 13. Okt	P	
Giuseppe Penone	15. Sep - 13. Okt	P	M
Petra Wunderlich	27. Okt - 27. Nov		M
Wolfgang Laib	27. Okt - 27. Sep	P	
Yuji Takeoka	27. Okt - 27. Nov	P	
Tony Cragg	8. Dez - 24. Jan 1991	P	M



**1991**

Harald Klingelhöller	16. Feb - 20. Mär	P	
Juan Muñoz	16. Feb - 20. Mär	P	
Gerhard Merz	23. Mär- 24. Apr	P	M
Mario Merz	4. Mai - 4. Jun	P	M
Ludger Gerdes	8. Jun - 5. Jul	P	M
Sol LeWitt	Aug - Sep		M
Carl Andre	14. Sep - 9. Okt	P	M
Marien Shouten	12. Okt - 12. Nov	P	
On Kawara	15. Okt - 12. Nov		M
Richard Deacon	16. Nov - 20. Dez	P	
Gregg Colson	16. Nov - 20. Dez		M

**1992**

Jürgen Meyer	11. Feb - 10. Mär	P	M
Zvi Goldstein	14. Mär - 16. Apr	P	
Martina Klein	14. Mär - 16. Apr		M
Alan Charlton	24. Apr - 20. Mai	P	
Jerry Zeniuk	2. Jun - 3. Jul	P	
Robert Ryman	5. Sep - 24. Sep	P	
Thomas Schütte	5. Sep - 24. Sep	P	
Carl Andre	26. Sep - 24. Okt	P	
Richard Long	7. Nov - 8. Dez	P	
Helmut Dorner	12. Dez - 20. Jan 1993	P	

**1993**

Martin Gerwers	30. Jan - 27. Feb	P	
Petra Wunderlich	6. Mär - 6./7. Apr	P	
Ulrich Meister	6. Mär - 6./7. Apr	P	
Gruppenausstellung Sommer 1993:			
Carl Andre / Daniel Buren/ Alan Charlton/ Wolfgang Laib/ Richard Long/ Robert Mangold/ Jürgen Meyer/ Helga Natz/ Robert Ryman/ Bruce Nauman/ Jannis Kounellis/ Juan Munoz/ Harald Klingelhöller/ Gilbert&George/ Hanne Darboven/ Sol LeWitt/ Martin Gerwers/ Martina Klein/ Mario Merz/ Thomas Schütte			
	Mai 1993		
Sol LeWitt	16. Sep - 16. Okt	P	
Gregor Schneider	16. Sep - 16. Okt	P	
Juan Muñoz	29. Okt - 27. Nov	P	
Yuji Takeoka	14. Dez - 15. Jan 1994	P	
Ulrich Gambke	14. Dez - 15. Jan 1994	P	

**1994**

Bruce Nauman	5. Feb - 26. Feb	P	
Mischa Kuball	5. Feb - 26. Feb	P	
Richard Long	3. Mär - 5. Apr	P	
Lawrence Weiner	9. Apr - 5. Mai	P	
Laura Grisi	9. Apr - 5. Mai	P	
Robert Mangold	7. Mai - 7. Jun	P	
Bruce Nauman	13. Aug - 10. Sep	P	
Carl Andre	17. Sep - 15 Okt	P	

Christina Iglesias	22. Okt - 19. Nov	P
Jannis Kounellis	17. Dez - 11. Feb 1995	P
<b>1995</b>		
On Kawara	18. Feb - 14. Mär	P
Martina Klein	8. Feb - 14. Mär	
Thomas Schütte	18. Mär - 20. Apr	P
Mario Merz	6. Mai	P
Sommerausstellung 1995		
Hans-Peter Feldmann	9. Sep	P
Harald Klingelhöller	11. Nov - 12. Dez	P
Richard Long,	16. Dez - 6. Feb 1996	P
<b>1996</b>		
Wolfgang Laib	10. Feb - 9. Mär	P
Mischa Kuball	16. Mär - 13. Apr	P
Jan Dibbets	20. Apr- 18. Mai	P
Bruce Naumann	25. Mai - 13. Jul	P
Summer Show 1996		
Petra Wunderlich	7. Sep- 28. Sep	P
Giovanni Anselmo	5. Okt - 9. Nov	P
Gerhard Richter	Nov / Dez	P
Carl Andre	30. Nov - 18. Jan 1997	P

**In Konrad Fischers Raum:**

(unter der Federführung von Erika Fischer und Candida Höfer)

**1975**

Robin Winters	16. Okt - 27. Okt
Candida Höfer/ Gerard Osborne	3. Nov - 15. Nov

**1976**

Isa Genzken	10. Jan - 22. Feb
Sylvia Wieczorek	30. Jan - 15. Feb.
Manfred Gieseler	20. Feb - 12. Mär
Walter Dahn	1. Apr. - 14. Apr
Hirsohi Yokoyama	21. Apr - 12. Mai
Horst Schuler	Jun
Diego Cortez	12. Aug - 31. Aug
Günter Tuzina	9. Okt - 31. Okt
Ilona und Wolfgang Weber	15. Nov - 28. Nov
Urs Rausmüller	2. Dez - 30. Dez

**1977**

Gerhard Martini	17. Jan - 1. Feb
Michael McClard	6. Feb - 20. Feb
Jaroslav Adler	14. Jun - 30. Jun
Michael Sauer	2. Jul - 23. Jul
Manfred Hoinka	26. Jul - 14. Aug
Markus Oehlen	17. Aug - 31. Aug
Bernd Lohaus	3. Sep - 16. Sep
Tony Morgan & Cécile Bauer	21. Sep - 27. Sep
Kuno Gonschior	1. Okt - 15. Okt
Wolfgang Weck	22. Okt - 5. Nov
Brigitta Rohrbach	11. Nov - 25. Nov
Cewzan Grayson	6. Dez - 18. Dez
Alex Kayser	19. Dez - 31. Dez

**1979**

Hiroshi Hirose	14. Jan - 3. Feb
----------------	------------------

**1980**

Manfred Gieseler	25. Mär - 15. Apr
Peter jun. Royen	29. Aug - 19. Sep
Flatz	25. Sep - 16. Okt

**1991**

Mischa Kuball	Dez - Jan 1992
---------------	----------------

**Konrad Fischer Zürich:**  
(Direktion: Elisabeth Kaufmann)

**1981**

Carl Andre	21. Feb - 21. Mär
On Kawara	27. Mär - 25. Apr
Gerhard Merz	27. Mär - 25. Apr
Jean-Frédéric Schnyder	4. Mai
Richard Long	8. Mai - 6. Juni
Mario Merz	13. Jun - 11. Jul
Bruce Nauman	22. Aug - 19. Sep
Ulrich Rückriem	25. Sep - 24. Okt
Klaudia Schifferle	31. Okt - 28. Nov
Jean-Frédéric Schnyder	4. Dez - 9. Jan 1982

**1982**

On Kawara	24. Feb - 24. Mär
Wolfgang Laib	27. Mär - 24. Apr
Martin Disler	3. Sep - 2. Okt
Gerhard Richter	9. Okt - 6. Nov
Giuseppe Penone	13. Nov - 12. Dez

**1983**

Gerhard Merz	26. Feb - 26. Mär
Thomas Schütte	26. Feb - 26. Mär
Carl Andre	31. Mär - 30. Apr
Daniel Groen	- 4. Jun
Richard Brintzenhofe	- 15. Jul
Anselm Stalder	20. Aug - 24. Sep

## E. Interviews mit Zeitgenossen

Die folgenden Interviews mit Zeitgenossen Konrad Fischers wurden in der Zeit von Dezember 2000 bis September 2002 geführt. Außer dem Gespräch mit dem Künstler Carl Andre, welches auf einem Briefwechsel basiert, wurden die Interviews bei persönlichen Treffen in Amsterdam, Düsseldorf, Frankfurt und Köln aufgezeichnet, von der Verfasserin transkribiert, von den Gesprächspartnern geringfügig überarbeitet und autorisiert. Obwohl sich etliche Überschneidungen ergeben, ist versucht worden, die hier vorliegende Reihenfolge der Interviews in etwa historisch zu begründen, d.h. die Interviews sind geordnet gemäß des Zeitraums, in welchem die Gesprächspartner am intensivsten mit Konrad Fischer zu tun hatten.

### E.1.

#### *My life as an artist would have ended long ago...*

A written conversation with Carl Andre

*Brigitte Kölle: Your very first one-person exhibition in Europe was the opening exhibition of the Konrad Fischer Gallery in October 1967. You showed 5 x 20 Altstadt Rectangle, a work that almost completely covered the floor of the gallery space. Could you please tell a bit about this exhibition? Did you decide on this in situ or did you make plans for this already in New York? What were the reactions of the visitors?*

Carl Andre: Konrad wanted to open a gallery so he could experience art that was only available to him by reproduction. Having no money, he found it cheaper to bring artists to Düsseldorf than to bring their artworks. Sol Lewitt was his first choice. He had to settle for me. I did make a plan for the show but that got ripped up when I arrived at the gallery. The steel plates worked perfectly. Most visitors thought the gallery was empty.

*Was it surprising to you that people actually walked on the piece and did not notice it?*

No, I had shown metal floor pieces at the Dwan Gallery in New York. To most people, empty walls meant an empty gallery. I also found that if you put work on both walls & floors, no one sees the floor pieces.

*It seems to me that movement is an integral part of your work. The spectator has to make his way along your sculptures or around them or to move—as in the piece you showed at Konrad's gallery in 1967—over them.*

I said long ago that my ideal sculpture is a road but better than that is the kind of path that gets worn down by people walking diagonally across a vacant field. That is truly collective art.

*Is it correct to say that your work is based on very democratic principles? There is absolutely no hierarchy—there is no single point of view for your work and in terms of composition there is no central or decentral placement of the elements that constitute a piece. Any one part can replace any other part.*

I did say early on that my works had anaxial symmetry, with no real right or left, or up & down. At no point did I intend to make a statement about democracy in my sculpture. Perhaps it could be said that no one element is privileged over the others.

*The work 5 x 20 Altstadt Rectangle that you showed at Neubrückstraße in 1967 is like a road leading from the entrance of the gallery space to its end. When you made the piece, did you also wish to refer to the specific circumstance of the gallery space being a disused alley through a tenement block that had been blocked by Konrad Fischer on both ends with glass doors?*

No. Because the space passed through an occupied building, it felt more like a tunnel than a road.

*Before you had your show at Konrad's gallery, you had solo exhibitions at Tibor de Nagy Gallery in New York (1965 and 1966), at Dwan Gallery in Los Angeles (1967), and you were included in the group show Primary Structures. Younger American and British Sculptors, organised by Kynaston McShine and Lucy Lippard at the Jewish Museum in 1996. In Europe, you were totally unknown at that time. How did Konrad get to know your work? Were you recommended to him or had he seen reproductions of your work?*

I am quite sure he had seen pictures and comments about my work in *ARTFORUM*. That magazine was much more valuable before it moved from Los Angeles to New York. New York tends to corrupt everything that can be corrupted.

*The invitation card to your first exhibition at the gallery is like a drawing/ floor plan of your sculpture in the exhibition. Do you remember why you started to use picture postcards (drawings, photographs) as invitations to an exhibition?*

I have always liked the postcard form. The date & place of a show takes up very little space so I have usually used the rest for an image or a text related to the show. I never have used an image of the work

itself, or very seldom. Konrad devised the format of the announcements to produce them as cheaply as possible.

*What was your impression of the art scene in Düsseldorf at that time? Did you get to meet many local artists? Were there any striking differences to New York's art scene?*

Both New York & Düsseldorf had very lively art worlds in 1967. New York was far more provincial, being interested only in itself. I met many European artists in Düsseldorf but few Americans. We had some very good times with Richard Long & Gilbert & George. Bernd & Hilla Becher have been dear friends for many years.

*Do you remember who the American artists were that lived and worked in Düsseldorf at that time?*

Robert Morris & Yvonne Rainer & Eva Hesse & Tom Doyle had worked in Düsseldorf a few years before I did. I don't remember encountering any American artists. I did see Lawrence & Alice Weiner & Sol LeWitt at various shows around Europe.

*Did you visit Düsseldorf often in these early days?*

I have averaged almost one show a year at the Fischer gallery since 1967. Düsseldorf is a much easier & friendlier place to work than New York is.

*When Konrad visited New York for the first time in 1968, did you introduce him to any other artists?*

Konrad already knew most of the important artists & dealers & curators & collectors before he came to New York. When he visited America for the first time, he introduced me to them. He was great company!

*Shortly after your exhibition at Konrad's gallery, a big number of other exhibitions in Europe followed, e.g. a solo exhibition at Wide White Space Gallery in Antwerp (1968), at Galerie Heiner Friedrich in Munich (1968), and your first solo show in a museum at Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach in 1968 curated by Johannes Cladders. You were also included in the group exhibitions Minimal Art at Haags Gementemuseum in 1968 and in documenta in Kassel in the same year. All of a sudden you seemed to have more exhibitions in Europe than in the US. How did this happen? Did Konrad arrange some of these exhibitions?*

I think Heiner Friedrich & Anny De Decker shared the cost of bringing me to Düsseldorf & they scheduled shows of my work. Konrad was a great catalyst in the art world of Europe. Since he had almost no commercial interest in art, he had the complete trust & respect of curators, collectors, & other dealers. They knew he had a great eye.

*Do you think that your career in Europe changed the reception of your work in the US?*

My career in Europe flourished & I have prospered there. No museum or Kunsthalle in New York has shown a new work of mine in over 25 years. Nothing! Europeans expect & want challenging art. Americans want reassuring artists like Andy Warhol who offer the rot of repetitive recognition—the debris of publicity offered as art.

*Do you have an idea why your art is so much more appreciated in Europe than in the US?*

There is a great deal of doubt & uncertainty in my work. In part because I do not permanently join the elements of my sculptures together. Americans like to be made to feel confident. Europeans distrust appearances of certainty.

*What about the sale of your work in the late 60's? Did you have some collectors that supported you by buying your work on a regular basis?*

There are great collectors, Dr Panza in Italy, the Vissers in the Netherlands, the Herberts of Ghent, & others, who bought my work & the work of other little-known artists in depth & with real understanding. Dr Panza once said to me, after travelling across America, “Carl, there are no collectors in America.”

*Which role did Konrad play in finding collectors who bought your work?*

Konrad insisted on showing young & little-known artists. The art was very reasonably priced & attracted all the really great collectors of contemporary art. Konrad was confident of his heritage from both his mother & father & he was never in awe of or courted the very rich. A student on a bicycle was as welcome to his gallery as a tycoon in a limousine. There was absolutely no snobbery in Konrad's love of art. He truly enjoyed challenging art & being challenged by it. His enthusiasm was contagious. He had served an apprenticeship with Alfred Schmela & always maintained an admiring friendship with him. Konrad was a very successful dealer but the practicalities of business did not interest him at all. The everyday work of the gallery was managed by his wife, Dorothee. They were a great team & Dorothee very successfully continues the gallery.



*You are regarded as one of the key artists of the gallery. What did and does mean Ausstellungen bei Konrad Fischer for you? In the book Dorothee made on the occasion of the gallery's 25th anniversary you wrote that your very first visit to Düsseldorf was the luckiest trip you ever made. Why?*

Had I never shown with Konrad Fischer I am quite sure that my life as an artist would have ended long ago. Art is quite dead in the United States. The love of great prices has driven out the love of art. Being an artist has become as boring & careerist as being a stockbroker. For Konrad, art was a way of becoming & remaining free.

(March/ April 2002)

E.2.

*Ich kann die Wolken am Himmel verkaufen*

Ein Gespräch mit Johannes Cladders

*Brigitte Kölle: Herr Dr. Cladders, Sie haben von 1957 bis 67 als Assistent bei Paul Wember in Krefeld gearbeitet. Konrad Fischer eröffnete seine Galerie 1967, davor war er unter dem Namen Konrad Lueg als Künstler tätig. Haben Sie ihn schon gekannt, als er noch als Künstler arbeitete?*

Johannes Cladders: Ich habe Konrad erst kennen gelernt, als er mit der Galerie anfang. Sollten wir uns vorher getroffen haben, führte das jedenfalls nicht zu engeren Kontakten. Man ist ja im Leben immer auf irgendetwas fixiert. Ich lebte eben noch den *Nouveau Réalisme* aus. Von den 50er Jahren herkommend, war das meine Welt gewesen. Bis man den Blick woanders hin richtet, dauert es meist eine Zeit. Ich war dazu ab 1967 gezwungen, als ich in Mönchengladbach anfang. Vorher hatte ich als Assistent in Krefeld kein eigenes Ausstellungsprogramm zu machen. Das besorgte Paul Wember.

*Die erste Ausstellung, die Sie 1967 in Mönchengladbach kuratierten, war von Joseph Beuys. Dann folgten Bernd und Hilla Becher, Carl Andre, Hanne Darboven, George Brecht/ Robert Filou, Panamarenko, Hans Hollein, Richard Long, Stanley Brouwn, Daniel Buren und viele, viele mehr.*

1967 zeigte ich zwei Ausstellungen, Joseph Beuys und auch Erwin Heerich, allein schon weil die sehr kostengünstig waren. Mein Jahresetat betrug damals DM 10.000 für alles, inklusive Publikationen, ausgenommen Personalkosten. Als ich 1967 nach Mönchengladbach ging, kamen Vertreter des *Nouveau Réalisme* nicht vor. Das hatte einen einfachen Grund: Sie waren in Krefeld alle schon 'verfrühstückt'. Ich hatte kein Interesse daran, in Mönchengladbach sozusagen eine Zweitaufgabe Krefeld zu machen. Das wäre immer so empfunden worden, im Sinne von "ist ja gut und schön, aber dem fällt nichts Neues ein, der wiederholt das, was er in Krefeld auch schon mitgemacht hat". So war es auch etwas zwangsläufig, dass ich mehr und mehr den Kontakt zu Konrad Fischer pflegte. Was er brachte, war in Krefeld noch nicht gelaufen.

*Ihr Verhältnis zu Paul Wember in Krefeld ist in dieser Hinsicht vergleichbar mit Konrads Verhältnis zur Galerie Schmela, in der er als Künstler selbst ausstellte, aber auch Schmela auf Reisen begleitete und beim Aufbau der Ausstellungen half.*

Er war in der gleichen Situation, er konnte nicht die Leute von Alfred Schmela übernehmen.

*Und Konrad hatte auch ein anderes Galerie-Programm als man es von seiner eigenen Kunst, die der Pop Art nahe stand, vermutet hätte.*

Ja, aber eines von dem man überzeugt sein konnte. Er war davon überzeugt, und ich muss sagen, ich war es auch. Man muss immer die Situation Ende der sechziger Jahre sehen, als die Pop Art Legion wurde. Da wollte ich nicht auch noch einsteigen.

*Ende der sechziger Jahre gab es wenig Museen in Deutschland, die zeitgenössische Kunst zeigten. Wie haben Sie Kontakt bekommen zu den Künstlern, die Sie später ausstellten, vor allem zu den Künstlern im Ausland?*

Was mir geholfen hat, war die *documenta 1968*. Dort machte ich die erste Bekanntschaft mit Carl Andre. Als ich an den Eröffnungstagen in die noch nicht richtig wieder aufgebaute Neue Galerie kam und mir das ansah, stand noch Regenwasser auf dem rohen Estrich des Eingangsbereichs. Es lag dort eine lange Reihe von Betonplatten, ca. 50 x 50 cm, wie man sie für Bürgersteige braucht. Sie wurden von den meisten Leuten noch für etwas gehalten, was dazu diente, trockenen Fußes in die anderen Räume zu kommen. Meine Witterung sagte mir - es gab keine Schildchen - "Was ist das? Den muss ich kennen lernen, der das gemacht hat!"

*Hatten Sie die Eröffnungsausstellung der Galerie Fischer von Carl Andre im Oktober 1967 nicht gesehen?*

Die habe ich gesehen. Aber ich habe Carl Andre damals nicht getroffen. Sie ist mir später wohl auch wieder etwas entschwunden. Ich erwähne die *documenta* auf Ihre Frage, wie ich Künstler kennen gelernt habe. Die *documenta 1968* war wichtig nicht nur wegen der Künstler, die dort offiziell ausstellten. Im Wesentlichen war die Pop Art der Tenor dieser Ausstellung, aber man konnte auch andere Künstler in Kassel kennen lernen. Anny De Decker wohnte im Hotel Hessenland, und im Foyer des Hotels zeigte sie ein paar Stücke von den Künstlern, die sie damals vertrat. Panamarenko habe ich in Erinnerung. Ich lernte dort auch Broodthaers kennen und James Lee Byars.

*Sie haben etliche Künstler in Mönchengladbach gezeigt, die von Konrad vertreten wurden, wie Carl Andre, Hanne Darboven, Richard Long, Stanley Brouwn, Bernd und Hilla Becher, Ulrich Rückriem, Blinky Palermo, Lawrence Weiner u.a.*

Über die von Ihnen genannten hinaus zeigte ich z.B. auch Daniel Buren und Anatol. Teilweise habe ich die Künstler parallel zu Konrad irgendwo kennen gelernt, einige mit Sicherheit erst über ihn. Ich hatte auch

enge Kontakte zu *Wide White Space* und zu Paul Maenz, beispielsweise Paolini habe ich über Maenz kennen gelernt.

*Um 1970 gab es wesentlich weniger Privatgalerien für zeitgenössische Kunst als heute, aber ich habe den Eindruck, dass damals der Austausch von Informationen unter den Galerien besser war.*

Das ist richtig, insbesondere zwischen Anny De Decker und Konrad Fischer bestand ein enger Kontakt, meiner Einschätzung nach intensiver als mit Maenz, was eher eine Konkurrenzsituation war. Die interessantesten Galerien damals befanden sich im Rheinland, wenn man mal von Heiner Friedrich in München absieht, der z.B. Walter de Maria zeigte. Was war denn los in Berlin? Gar nichts. Gelegentlich ist etwas hingekommen über den DAAD, aber immer mit Verspätung. Ausnahme: René Block, der sich stark auf Fluxus konzentrierte und zudem auf einsamem Posten kämpfte. Hamburg - nichts. Es war Düsseldorf mit Schmela, Konrad Fischer, vorher noch, aber längst abgehakt mit den Tachisten, Jean-Pierre Wilhelm. Auch in Köln gab es immer wieder mal was zu entdecken. Das waren Galerien, die wirklich einen Stamm von interessierten Sammlern aufbauten. Sie können doch die deutschen Lande abklappern, an wirklich originären Galerie-Initiativen lässt sich ansonsten wohl nicht viel finden. Aber das reichte ja auch, um in Deutschland alle wesentlichen Entwicklungen des internationalen Kunstgeschehens ankommen zu lassen. Es waren nicht die wirtschaftlich potentesten Galerien, doch von ihrem geistigen Einfluss her waren sie sehr wichtig, sehr bedeutsam. Wen man in dem Zusammenhang auch noch nennen könnte, ist Alexander von Berswordt von der Galerie M in Bochum, der Künstler wie Serra ausstellte.

*Gemeinsamkeiten zwischen der Galerie Fischer und Ihrem Museum in Mönchengladbach gab es nicht nur in dem Anspruch, neue und ungesicherte Kunst zu zeigen. Auch die 'Ökonomie der Mittel' ist ähnlich, von der anfangs eher provisorischen Raumsituation über das Ein-Mann-Unternehmen bis hin zu der geringen finanziellen Ausstattung.*

Es war ein ganz primitives Haus an der Bismarckstraße, in dem ich in den Anfangsjahren, von 1967 bis 1978, Ausstellungen machte, bevor 1982 das Abteiberg Museum eröffnet wurde. Schmela hat das immer sehr schön charakterisiert "Der Cladders hat doch gar kein Museum, der hat eine 4-Zimmer-Wohnung".

*Aber ideell war es für die Künstler doch bestimmt wichtig, dass es eben keine Privatwohnung, sondern ein Museum war.*

Sehr wichtig sogar. Insbesondere auch weil das Haus schon von meinem Start an unter Kunstkennern und den Feuilletons überlokaler Zeitungen eine gute Reputation fand, die der Größe des Hauses überhaupt nicht entsprach. Mit der Beuys-Ausstellung fing es schon an, als ein Dreispalter mit Bild in der *Frankfurter*

*Rundschau* erschien. Das war für die Künstler wichtig. Vom Gebäude und von den Finanzen her handelte es sich zwar nicht um ein bedeutendes Museum, doch dem Ansehen nach hatte es sehr schnell einen guten Ruf.

*Haben Sie viel ankaufen können?*

Ich hatte eine ganz große, eine absolute Freiheit. Ich brauchte nichts einem Ausschuss vorzulegen, auch nicht bei Ankäufen. Die Kunst kostete damals noch nicht viel. Mein Ankaufsetat betrug ca. DM 70.000. Den konnte ich gelegentlich noch aufstocken. Ich habe relativ viel in der Zeit erwerben können, wie beispielsweise auch eine große Arbeit von Bruce Nauman, die ich bei Konrad kaufte.

*Die Bodenarbeit von Carl Andre aus der Eröffnungsausstellung der Galerie Fischer hat DM 4.000 gekostet. Mit DM 70.0000 konnte man bei den damaligen Preisen also einiges anfangen.*

Da konnte man schon etwas machen. Mein Ankaufsetat hat sich aber leider bis zur Eröffnung des neuen Museums 1982 nie erhöht. Neben dem alten Haus besaßen wir auch eine alte Villa. Sie diente nur als Depot, und war bis oben hin pickepacke voll. Für viele Leute bedeutete daher die erste Präsentation der Sammlung im Jahr 1982 mit der Eröffnung des neuen Hauses eine große Überraschung.

*1972 waren Sie selbst auch bei der documenta aktiv. Konrad Fischer hat damals die Sektion Idee/Konzeption mit Klaus Honnef kuratiert.*

Ich hätte gerne mit Konrad gearbeitet. Jean-Christophe Ammann stellte den Fotorealismus vor, wozu ich, muss ich sagen, keine Beziehung hatte. Für mich war das eine Fortsetzung einer Pop Art Idee und er hat sich ja auf Dauer auch nicht durchsetzen können. In der Abteilung von Konrad war eigentlich das, was ich auch selbst vertrat und von dem ich glaubte, dass ich da besser aufgehoben sei. Aber Harald Szeemann war der Meinung, dass ich doch seine Theorie der *individuellen Mythologie* am besten vertreten könne. Ich sagte ihm zu, gern ein paar Leute betreuen zu wollen. Es war Robert Filio, um den sich eigentlich nie jemand richtig kümmerte - auch Schmela hatte nie die richtige Abnehmerschaft dafür. Es war George Brecht. Dann hatte ich mir Daniel Buren auf die Fahne geschrieben, und zwar mit einer - wörtlich zu nehmen - *unterwandernden*, geradezu subversiven Arbeit. Es handelte sich um kaum wahrnehmbare Streifen an der Wand, an der die Bilder des Fotorealismus hingen, in der Abteilung von Ammann. Man musste es wissen, um sie sehen zu können. Außerdem war da Beuys, der kaum was zeigte neben seiner 100-tägigen Anwesenheit. Es war jedenfalls nur eine handvoll Künstler - darunter auch Marcel Broodthaers mit seinem Raum *Propriété Privée* -, mehr nicht. Ich hatte den Ruf, mit besonders eigenwilligen Künstlern

umgehen zu können. Meine Abteilung hieß dann im Laufe des Aufbaus der documenta nicht mehr *individuelle Mythologien*, sondern *difficult artists*...[lacht]

*Haben Sie auch bei der documenta 72 interessante Künstler entdeckt?*

Ich war damals auf der Suche nach Leuten, die für die Zukunft etwas erwarten ließen, wurde in dieser *documenta* aber nicht recht fündig. Das meiste kannte ich. Doch wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, fiel mir erstmals Lothar Baumgarten auf mit einer Dia-Projektion unter dem Dach des Fridericianum. Vielleicht gehörte die unscheinbare Arbeit nicht einmal zum offiziellen Programm. Ich glaube, Broodthaers zeigte sie mir. Jedenfalls besuchte ich Baumgarten in Düsseldorf und bot ihm eine Ausstellung an. Doch er hielt sich noch nicht für reif dafür. Das hatte ich noch nicht erlebt. Die anderen Künstler wollten immer unbedingt ausstellen. Ich habe Lothar Baumgarten später dann, 1984, im deutschen Pavillon in Venedig gezeigt.

Die documenta 1972 war die documenta, bei der ein Großteil der Künstler, die Konrad in seiner Galerie vertrat, wieder zu finden war. Es war eigentlich auch die Ausstellung, die zum ersten Mal unmittelbar zeitgenössische Kunst brachte und zwar gerade in der Abteilung von Konrad Fischer. Selbst die *documenta 68* holte die Pop Art von 1963 nach. Sie war nicht so unmittelbar am Zeitgeschehen dran. Fairerweise muss man aber auch von dem gerade das Licht der Welt erblickenden Fotorealismus sagen, dass er unmittelbar zeitgenössisch war, unabhängig, wie man dazu steht.

Das offizielle Ausstellungswesen der Kunstvereine und der Museen hatte von der aktuellen Kunst, etwa der Kunst eines Stanley Brouwn oder einer Hanne Darboven kaum Kenntnis genommen. Ein bisschen lief über Szeemanns Ausstellung in Bern *When attitudes become form*, die dann später auch in Krefeld zum Haus Lange kam. Jeder Künstler hatte dort ein, zwei Werke. Einzelausstellungen von ihnen gab es damals eigentlich nur in Mönchengladbach.

*War es nicht etwas anrühlich, dass Konrad als Galerist eine Sektion der documenta konzipierte, und auch Künstler der eigenen Galerie präsentierte? Heutzutage wäre das nicht denkbar.*

Konrad hatte ja einen Anstandswauwau bekommen, den Klaus Honnef... [lacht]. Mir ist nicht bewusst, dass jemand daran Anstand genommen hätte.

*Aber es zeigt auch, dass Konrad eben nicht nur Galerist, sondern auch eine Instanz war, und das Verkaufen stand bei ihm nicht an erster Stelle.*

Das stand bei ihm sicherlich nicht an erster Stelle. Natürlich war er am Verkaufen interessiert, denn ein Galerist, der nicht den Willen und die Fähigkeit zum Verkaufen hat, ist ein gescheiterter Sammler.

Verkaufen war aber nicht seine Grundintention. Für viele Galeristen steht das Verdienen, steht das Geschäft an erster Stelle, und dazu braucht man eine Ware, die läuft. So war Konrad überhaupt nicht. Minimal Art zu verkaufen war anfangs schwer. Verkaufen Sie mal ein Pünktchen an der Wand von Stanley Brouwn oder, wie Konrad Fischer einmal vorschlug, die Wolken am Himmel! Kennen Sie nicht seinen Ausspruch, er könne alles verkaufen, auch die Wolken am Himmel? Damit sagte er etwas Wahres. Wenn ein Künstler die Wölkchen zum Kunstwerk hätte erklären wollen, hätte er sich vertrauensvoll an Konrad wenden können, ob der nicht Sammler für sie fände...

*In den achtziger Jahren, als die Neuen Wilden aufkamen, hat Konrad sich von seiner Galeriegemeinschaft mit Angela Westwater und Gian Enzo Sperone in New York zurückgezogen. Das war, unter merkantilen Gesichtspunkten, fatal. Konrad sagte einmal, es wäre ihm peinlich, wenn er seinen Enkelkindern später erzählen müsse, dass die Kunst der achtziger Jahre die Neuen Wilden gewesen seien, und er die auch noch vertreten hätte. Das zeigt deutlich, dass seine Verkaufsinteressen nicht alles waren.*

Die Verkaufsinteressen standen - wie gesagt - nicht im Vordergrund. Es war eine ganz besondere Kunstauffassung, die Konrad vertrat und die er zeigte, für die er arbeitete, und die ihm, wie er immer hoffte, auch etwas Geld einbrachte...

*... das hat sie ja auch.*

Das hat sie zweifellos, und zwar eben durch seine überzeugende Arbeit. Ich hatte mit der Malerei der späten siebziger, frühen achtziger Jahre genauso meine Schwierigkeiten. Ich merkte, dass das Publikum erwartete, dass ich in diesen Trend einstieg, und dazu war ich nicht bereit. Das trug sicherlich mit dazu bei, dass ich 1985 den Dienst vorzeitig quittierte. Ich hatte ursprünglich den Gedanken, nach dem Tag der Eröffnung des neuen Museums, 1982, zu sagen "das war's, ich gehe". Dann habe ich mir gesagt, das ist feige, du musst doch auch zeigen, dass der Laden läuft. Also bin ich noch drei Jahre geblieben.

*Haben Sie die Entscheidung bereut?*

Nein. Ich konnte noch ein drittes Leben anfangen und vieles tun, wozu ich sonst wohl nie gekommen wäre. Zu bereuen hatte ich nichts.

(Krefeld, Dezember 2000)

E.3.

Wie können wir die interessantesten Künstler in Düsseldorf zeigen ohne Geld zu haben?

Ein Gespräch mit Hans Strelow

*Brigitte Kölle: Herr Strelow, Sie haben ab 1968 zusammen mit Konrad Fischer eine Reihe von so genannten Prospect-Ausstellungen in der Kunsthalle Düsseldorf initiiert. Wie entstand die Idee hierzu?*

Hans Strelow: Konrad und ich haben *Prospect* sozusagen als Antwort auf den 1. Kunstmarkt in Köln im Jahr 1967 geplant. Die Idee war eine Ausstellung von Künstlern - nicht so sehr eine von Galerien. Wir haben uns gefragt: Wie können wir die international interessantesten jungen Künstler in Düsseldorf zeigen ohne Geld zu haben? Wir sind zu Karl Ruhrberg gegangen, dem damaligen Direktor der Kunsthalle in Düsseldorf, um unsere Idee zu unterbreiten. Die Kunsthalle war ja gerade ein Jahr vorher eröffnet worden. Ruhrberg war sehr begeistert von der Idee. Er hat gesagt, ja gut, das machen wir, aber Geld haben wir kaum. Dann haben wir gesagt, wenn kein Geld da ist, dann werden wir die Galerien bitten, die Künstler und/oder ihre Werke hier herzuschicken, aber dafür müssen wir den Galerien auch etwas bieten. Als Gegenleistung konnten dann die Galerien jeweils Künstler ihrer Wahl vorschlagen. Dass *Prospect* zustande kam, war der Unkonventionalität von Ruhrberg zu verdanken, auch wenn *Prospect* nur zwischen zwei größere Ausstellungen eingeschoben wurde. Ruhrberg hat Konrad und mir *carte blanche* und einen Teil seines Ausstellungsetats gegeben. Für die erste Ausstellung hatten wir DM 20.000. Mit einem solchen Etat kann man nur das Notwendigste machen. Konrad und ich haben monatelang mit der Vorbereitung verbracht, ohne Honorar. Nur unsere Reisekosten, z.B. nach Paris, konnten wir absetzen.

*Sie hatten eine Jury für die Auswahl der Künstler ernannt. Wer war in diesem Auswahlkomitee?*

1968 waren dabei: Pontus Hultén vom Moderna Museet Stockholm, Alan Bowness von der Tate Gallery aus London, Franz Meyer aus Zürich, Dr. Hubert Peeters aus Brügge, Martin Visser aus Bergeijk, Dr. Paul Wember aus Krefeld, und Enno Develing aus Den Haag. Enno Develing hatte eine für uns ganz wichtige, erste Minimal Art Ausstellung 1968 in Den Haag durchgeführt. Der Katalog war im Zeitungsformat.<sup>511</sup> Ich glaube, wir sind damals auf die Idee gekommen und das hat uns Mut gemacht, denn wir hatten ja kein Geld für einen regulären Katalog, eine Zeitung als Katalog für den ersten *Prospect* zu machen. Das war das Billigste. Wir haben das hier bei der *Rheinischen Post* drucken lassen. Diesen Katalog haben wir mit der Eintrittskarte verschenkt.

---

<sup>511</sup> Hier meint H.S. wohl den Katalog im Zeitungsformat der bahnbrechenden Ausstellung *Nieuwe Realisten*, die Wim Beeren 1964 mit 85 Künstlern, darunter vielen Vertretern der Pop Art aus England und den USA, im Gemeentemuseum Den Haag durchführte. Zu der Minimal Art-Ausstellung erschien jedoch ein normaler Katalog. Anmerk. B.K.



*Haben Sie sich mit der Jury in Düsseldorf getroffen?*

Das haben wir alles per Post gemacht. Konrad und ich haben eine Liste von Künstlern zusammengestellt, von denen wir meinten, sie sollten an der Ausstellung teilnehmen. Dann haben wir diese Liste der Jury geschickt. Die Jury hat angekreuzt, wen sie haben wollte. Der Künstler mit den meisten Kreuzchen hatte die größte Chance, bei *Prospect* dabei zu sein. Alles demokratisch - idiotisch demokratisch, wenn man so will. Der nächste Schritt war, die betreffenden Galerien, die diese Künstler vertraten, anzuschreiben. Wir fragten, ob die Galerie den Transport finanzieren würde, wir hätten leider dafür keine Mittel. Im Gegenzug würden wir die Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf durchführen und einen bescheidenen Katalog herausgeben. Außerdem teilten wir den Galerien mit, dass wir daran interessiert seien, Künstler mit einzubeziehen, die uns noch nicht bekannt waren. Diese Vorschläge der Galerien, eine Liste mit weiteren Namen, haben wir wiederum an die Jury-Mitglieder geschickt. Da gab es meistens keine Schwierigkeiten, obwohl auch der Jury nicht alle Künstler bekannt waren.

*Die internationale Zusammensetzung der Jury und auch der Galerien ist auffallend, insbesondere wenn man den 1. Kölner Kunstmarkt 1967 als Vergleich hinzuzieht, bei dem nur deutsche Galerien vertreten waren.*

*Prospect* war eine idealistische Antwort auf das uns kommerziell erscheinende Unternehmen des Kölner Kunstmarkts. Welches eigentlich auch nicht im engen Sinne kommerziell war - Galerien wie Heiner Friedrich, Hans Neuendorf, Rudolf Zwirner oder Alfred Schmela waren dabei. Man muss sich vorstellen, dass es damals nur wenige namhafte Galerien gab, die sich für zeitgenössische Kunst einsetzten. Heute gibt es Hunderte.

*War Prospect 68 ein großer Erfolg?*

Es war erstaunlich, wir hatten damit gar nicht gerechnet. In 10 Tagen hatten wir 14.000 Besucher. Ruhrberg war begeistert. Eine andere, sehr erfolgreiche Ausstellung, an die ich mich gut erinnere, war die Ausstellung *Prospect 71 Projektionen*. Das war phantastisch, da hatten wir einen unheimlichen Zulauf. Konrad und ich standen da manchmal und wunderten uns, wie viele Leute mitten in der Woche Zeit hatten, sich stundenlang hinzusetzen und alles anzusehen. Die Resonanz war für Konrad und mich eine ganz tolle Erfahrung. Die Presse war zum Teil katastrophal, sehr negativ und missgünstig. Die Kritiker haben das nicht verstanden und uns angefeindet. Insbesondere Konrad, dass er als Galerist überhaupt die Möglichkeit hatte, in der Kunsthalle so etwas zu machen. Aber *Prospect* war umstritten, wie es sich gehörte. Es wurde nicht alles sofort angenommen, und das ist auch gut so. Was in den Jahren davor über Schmelas Ausstellungen, Beuys oder Yves Klein, geschrieben wurde! Viele Künstler hatten damals noch zu kämpfen.

Selbst Claes Oldenburg, Jasper Johns und Robert Rauschenberg waren zwar bekannt, aber noch nicht die großen Stars. Konrad und ich haben sie aber nicht mehr zur Avantgarde gerechnet. Avantgarde fing für uns bei der Minimal Art an. Für uns war Pop Art nur noch eine Erscheinung, die wichtig war, aber im Grunde genommen passé. Was uns interessierte, waren Carl Andre, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, all die Künstler, die die Minimal Art ausgemacht haben plus die Earth Art Künstler wie Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Smithson. *Prospect* hat wirklich eine Auseinandersetzung um das, was Avantgarde war, und oft noch nicht anerkannt war, in Gang gebracht. Konrad und ich haben Karl Ruhrberg bewundert, dass er das Risiko einging, uns das machen zu lassen, und wiederum machen zu lassen. Später hat Jürgen Harten, der frühere Assistent und Nachfolger von Ruhrberg, die *Prospect*-Ausstellungen seitens der Kunsthalle betreut.

*Inwiefern haben sich die insgesamt fünf Prospect-Ausstellungen zwischen 1968 und 1976 unterschieden?*

Immer wenn wir meinten, eine *Prospect*-Ausstellung sei mal wieder nötig, haben wir eine organisiert. Wir haben das in der Sache absolut ernst gemeint, aber sind doch möglichst locker, unbürokratisch in jeder Weise und spontan vorgegangen. Nie nach Schema F. Daher auch die unregelmäßige Abfolge von *Prospect*-Ausstellungen. Wir versuchten immer, eine Richtung herauszustellen, die aktuell war. Die erste *Prospect*-Ausstellung 1968 ging in Richtung Minimal Art, das traf sich mit Konrads Galerieprogramm. 1969 haben wir versucht, die Earth Art und Process Art herauszustellen. Das war damals mit geringen Mitteln möglich. Die Künstler sind angereist, Leo Castelli - John Weber war sogar persönlich da - alle haben mitgemacht. Sie haben eine Chance gesehen, ihre Avantgarde-Künstler vorzustellen. Außerdem hatte Düsseldorf einen sehr guten Ruf als Kunststadt durch die Kunstakademie, durch die ZERO-Gruppe, durch Joseph Beuys, durch Schmela. Düsseldorf war die Stadt in Deutschland, die für die zeitgenössische Kunst die interessanteste war und das Podium international. Dann haben wir die Ausstellung *Prospect 71 Projektionen* gemacht. 1971 haben wir schon eine Video-Ausstellung veranstaltet! Die ganze Kunsthalle war praktisch dunkel. Wir haben Filme von u.a. Andy Warhol, Michael Snow und Bob Smithson gezeigt. Oder ich erinnere mich an Imi Knoebel, der auch Dia-Projektionen machte. Mehrere Dia-Projektoren warfen aneinandergereiht nur eine Linie an die Wand. Die Linie war nicht ganz vollkommen, sondern voller Brüche. Dadurch entstand ein faszinierendes und irritierendes Flirren.

*Kamen viele Künstler zum Aufbau nach Düsseldorf?*

Ja, die meisten sind selbst gekommen. Konrad und ich haben die Anordnung der Ausstellung gemacht und zwar so, wie wir meinten, dass die Künstler am besten aussehen würden, wie sie am besten miteinander korrespondierten. Unsere Ausstellungen waren nie Messen. Man konnte zwar kaufen, aber nie hatte eine Galerie einen Stand. Der Charakter war immer der einer reinen Ausstellung. Der 1. Kölner Kunstmarkt im

Veranstaltungsort Gürzenich bestand aus Papp-Kojen, die ganz wackelig aussahen. Die hatten ja noch keine Erfahrung! Aber wenn man sich den Katalog von Köln ansieht - da waren schon interessante Galerien dabei.

*War Konrad mit seiner Galerie selbst bei den Prospect-Ausstellungen vertreten oder Sie, nachdem Sie 1971 Ihre eigene Galerie in Düsseldorf eröffnet hatten?*

Wir haben die Ausstellung in einer öffentlichen Institution gemacht, der wir uns zur Objektivität verpflichtet gefühlt haben. Von Kommerz kann daher nicht die Rede sein. Natürlich werden Künstler von Galerien betreut, also spielen die Galerien auch eine Rolle bei Ausstellungen zeitgenössischer Kunst im Museum.

*Hatten Sie 1976, nach der letzten Ausstellung, den Eindruck, jetzt sei es genug?*

Es war unsere Absicht, keinen *Prospect* mehr zu machen. Das sollte der letzte sein. Die Idee war, die Galerien dieses Jahrhunderts als Träger der Avantgarde darzustellen. Nachdem wir alle Richtungen gezeigt hatten von dem, was unserer Meinung nach damals Avantgarde war, wollten wir eine Hommage machen an die Galeristen dieses Jahrhunderts. Das begann mit Kahnweiler und hörte auf mit Konrad Fischer...*[lacht]*

*Sie haben Konrad schon während Ihrer Schulzeit kennen gelernt und mit ihm eine zeitlang Kunst an der Düsseldorfer Akademie studiert.*

Ja. Konrad und ich sind beide mit Kunst aufgewachsen, auch wenn wir beide später verschiedene Wege gegangen sind. Ich habe als Schüler die Ausstellungen von Alfred Schmela gesehen, oder die Gründungsausstellung von ZERO in der Gladbacher Straße. Wenn man sich schon als Jugendlicher für Kunst interessiert, möchte man gerne Künstler werden. Ich war stolz, die Aufnahme an der Kunstakademie geschafft zu haben, merkte aber bald, dass mich die Reflexion über Kunst mehr interessierte, und ich bin dann nach einem Semester schon an die Sorbonne nach Paris gegangen, um Kunstgeschichte zu studieren. Für mich war die Düsseldorfer Akademie ein Intermezzo ohne Folgen.

*Sie haben schon früh als Kritiker sehr positiv über den Künstler Konrad Lueg geschrieben. Was denken Sie heute über seine Kunst?*

Das Werk von Konrad Lueg, zumindest ein Teil seiner Arbeiten, hat wirklich Bestand. Das hat auch die umfassende Ausstellung in Bielefeld und Gent 1999/2000 gezeigt. Ich habe das nie bezweifelt, aber diese Schau war eine zusätzliche Bestätigung. *Kapitalistischer Realismus* hieß eine Ausstellung in einem

Ladenlokal in der Kaiserstraße im Jahr 1963 von Richter, Polke, Kuttner und Konrad, an die ich mich gut erinnere. Das war vor der Aktion von Konrad und Gerhard Richter im Möbelhaus Berges. Und in der Ausstellung hat Konrad eine sehr gute Figur gemacht.

*Hat Sie Konrads Wechsel vom Künstler zum Galeristen irritiert?*

Für mich war das logisch. Wir waren begeistert von der Avantgarde. Konrad stand mit seinen Bildern der Pop Art nahe. Wie sollte er da zur Minimal Art wechseln? Ideell, als Galerist war das möglich. Insofern fand ich das logisch. Und zunächst war der Übergang noch fließend. Als er die ersten Ausstellungen durchführte, galt er als Künstler, der Ausstellungen machte. Was ihn zum Entschluss brachte, Galerist zu werden und seine eigene Kunst aufzugeben, kann ich nicht sagen. Er hat sicherlich ein erhebliches Maß an Selbstkritik gehabt. Ein zu hohes Maß an Selbstkritik kann der künstlerischen Entwicklung manchmal abträglich sein. Konrad hat Distanz zu sich gehabt, er hat die Gabe der Selbstironie besessen. Obwohl er dabei hoch-sensibel war.

*Welchen Ruf hatte Konrad in den Anfangsjahren der Galerie?*

Die Künstler kamen nach Düsseldorf und wohnten bei ihm. Tatsache ist, dass Konrad durch das freundschaftliche Verhältnis zu seinen Künstlern einen guten und besonderen Ruf gehabt hat. Dass ihm nicht so sehr an der kommerziellen Seite läge, sondern dass er sich für die Künstler einsetze. Mit bescheidenen Mitteln, aber in der Wirkung doch bedeutsam. Das war sicher Konrads Stärke in den frühen Jahren als Galerist. Und dieser Ruf hat lange angehalten.

(Düsseldorf, Dezember 2000)

E.4.

*Two-women show as good as one-man show*

Ein Gespräch mit Kasper König

*Brigitte Kölle: Sie haben Anfang der sechziger Jahre ein Volontariat in der Galerie Zwirner in Köln gemacht. Konrad hat damals noch unter dem Namen Konrad Lueg als Künstler gearbeitet. Haben Sie Konrad in der Zeit schon gekannt?*

Kasper König: Kennen gelernt habe ich Konrad Lueg, da war er noch an der Düsseldorfer Akademie in der Klasse von Karl Otto Götz und war im ASTA, als Studentenvertreter, aktiv. Und er war schon dabei, sich von der Hochschule abzunabeln. Es gab ein paar Leute, mit denen er 1963 zusammen ausstellte - Manfred Kuttner, Sigmar Polke und Gerhard Richter. Mit Richter und Polke hat Konrad Lueg auch in der Galerie Parnass in Wuppertal ausgestellt. Später war ich zweimal bei Konrad im Atelier. Das hat er aber damals schon runtergespielt. Er hat so getan als handele es sich um ein Hobby.

Zu Konrad hatte ich einen engen Kontakt. Er war sehr offen und interessiert an dem, was es an neuer Kunst gab. Ich erinnere mich noch, als ich dann nach London ging, wo ich studierte und einen Halbtagsjob in der Galerie Robert Fraser machte, hat Konrad Kontakt zu mir gesucht, weil er immer Informationshöhe halten wollte.

*Hatten Sie von der gemeinsamen Aktion Konrads und Gerhard Richters Leben mit Pop - eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus im Möbelhaus Berges am 11. Oktober 1963 gehört?*

Ja, ich war auch da und habe die beiden bemalten Pappmaché-Figuren, den Schmela und den Kennedy, sogar gekauft. Den Kennedy habe ich später von Köln zu meinen Eltern nach Münster mitgenommen, im vollen Zug. Zumal meine Vermieterin nach dem Attentat auf Kennedy darauf drängte, die Figur zu entfernen. Ich musste sie so in Packpapier einwickeln, dass man nichts erkennen konnte. Die Leute zupften dran rum und ich wurde wüst angepöbelt. Der Mord an Kennedy war so ein Schock. Beide Figuren waren ja extrem erkennbar, wie Pappmaché-Figuren auf dem Karneval. Die Schmela-Figur ist dann in der Weihnachtszeit 1963 durch mich bei Wolfgang Hahn in Köln gelandet.

*Sie sagten, dass Konrad schon während seines Studiums an der Akademie dabei war, sich abzunabeln. Sie waren demnach nicht überrascht, als er Galerist wurde?*

Ihn hat die andere Seite immer sehr stark interessiert. Ich denke, wer bei dieser Entscheidung nicht unwichtig war, ist Alfred Schmela, der ihm immer sagte, "Du bist ein guter Künstler, aber so gut bist du auch nicht. Du verstehst was von Kunst, werde Kunsthändler". Schmela hat Konrad quasi eingeredet, sein

Nachfolger zu werden. Später war er extrem eifersüchtig auf Konrad. Das war wie ein Vater/Sohn-Konflikt. Was sehr schön war, war Konrads Aktion *Kaffee und Kuchen* bei Schmela im Jahr 1966, im Rahmen der Aktionswoche *Hommage an Schmela*. Man darf nicht vergessen, dass Konrad der einzige Düsseldorfer in diesem Kreis war. Gerhard Richter hatte Familie und schon eine Karriere gehabt in der DDR, und dann in Düsseldorf angefangen, wieder zu studieren. Es gibt bestimmte Künstler, die viel Ahnung von Kunst haben. Insofern war der Richter ein wichtiger Gesprächspartner. Sigmar Polke war extrem introvertiert. Konrad war der Kommunikative. Er hat sich eigentlich nie verändert. Er war damals nicht anders als in der Neubrückstraße oder später in der Platanenstraße. Er ist der Gleiche geblieben.

*Carl Andre hat in dem Buch 25 Jahre Ausstellungen bei Konrad Fischer, das 1993 herauskam, einen kurzen Text veröffentlicht, in dem er erwähnte, dass er über Ihre Vermittlung zur Galerie Fischer kam.*

Das fand ich sehr nett vom Carl, dass er das so diplomatisch gesagt hat, weil es irgendwann tabu war. Es war Konrads Wunsch, gemeinsam eine Galerie zu machen, aber das wollte ich nicht. In den ersten ein bis zwei Jahren der Galerie haben wir das Programm abgesprochen. Ich lebte in der Zeit in New York und kümmerte mich um interessante künstlerische Positionen, die in Europa noch nicht bekannt waren, und Konrad kümmerte sich um Europa. Das ging immer hin und her. Telefax gab es noch nicht und zu telefonieren war extrem teuer. Ich habe noch die Korrespondenz aus jener Zeit... Konrad sandte mir Zeichnungen aus Kindermalbüchern zum Kolorieren, eine Schubkarre und ein Förmchen für Sand beispielsweise, und ich durfte das ergänzen. Ich habe damals für Carl Andre das Flugticket bezahlt und über meinen ältesten Bruder die Wand- und Bodenfarbe besorgt. Konrad hatte eine ziemliche Investition, um in der Neubrückstraße Türen in die Hausdurchfahrt einbauen zu lassen. Ich habe noch seine Zeichnungen, wie er sich das vorstellte. Und auch an die Neonlampe kann ich mich erinnern. Weil es so arschkalt war, hat Konrad später ein kleines Podest eingebaut, wo man zumindest etwas vom Boden abgehoben war.

*Wie kam es, dass Sie die Reise von Carl Andre bezahlten?*

Konrad hatte überhaupt kein Geld. Er arbeitete halbtags als Lehrer. Anfangs hatten Dorothee und Konrad eine kleine Wohnung unterm Dach in der Poststraße, wo dann auch viele Künstler übernachteten. Die großbürgerliche Wohnung in der Prinz-Georg-Straße kam erst später.

*Konrad kommt doch aus einer wohlhabenden Familie. Haben Sie seine Eltern kennen gelernt?*

Ja, die Mutter tauchte hin und wieder auf, sehr elegant, außerordentlich liebenswürdig. Sie rauchte, brachte *Petit fours* mit aus einer Konditorei - eine ganz nette Dame! Die Luegallee in Oberkassel ist nach einem

Vorfahren Konrads benannt, das hat mir einmal Claus Böhmler gesagt, und Konrad hat das lakonisch bestätigt. Von seinem Vater, einem Direktor von Mannesmann, hat er nie gesprochen.

*Warum wollten Sie eigentlich nicht mit Konrad zusammen eine Galerie führen?*

Es wäre nahe liegend gewesen, aber irgendwie wollte ich es nicht. Ich wollte mich auch nicht festlegen, ich hatte andere Pläne. Wir haben damals auch über den Namen des Unternehmens gesprochen. Ich habe mehrere Vorschläge gemacht in Anlehnung an die Postkarten von On Kawara, die ich bekam und die sich bezogen auf lateinamerikanische Straßen oder Plätze - Revolutionsdaten, "17. Mai" beispielsweise. Ich habe gesagt, hänge es doch an ein Datum, an das Eröffnungsdatum, oder an irgendwas Neutrales.

*Wie beispielsweise beim Kunstraum in Antwerpen, den Sie 1968 bis 1970 koordinierten und der A 37 90 89 hieß?*

Ja, da war es die Telefonnummer. Es war eine Anwendung eines Systems, das vielleicht auch typisch war für diese Zeit. Es hieß dann auch nie 'Galerie', sondern *Ausstellungen bei Konrad Fischer*.

*Sie haben in den Anfangsjahren der Galerie in New York gelebt. Kam Konrad öfters zu Besuch?*

Es hat lange gedauert, bis Konrad nach New York gekommen ist. Er kam erst 1968 für drei Wochen. Ich habe eine ganze Anzahl von Ateliers mit Konrad besucht. Vieles interessierte ihn, war aber dennoch nichts für ihn. Er hatte eine ganz dezidierte Vorstellung vom Programm seiner Ausstellungen.

Ich wusste anfangs nicht, dass ich so lange in Amerika sein würde. Ich bin mit dem Schiff hingefahren, weil ich ein Seefahrtsbuch hatte und bin dort geblieben. Ich habe an der New School studiert, hatte interessante Jobs und nicht zuletzt auch durch die anspruchsvolle Zusammenarbeit mit Konrad intensiven Kontakt zu sehr guten Künstlern.

*Haben Sie in den USA etwas von der 68-er Bewegung in Deutschland mitbekommen?*

Nicht viel. Ich war ein-, zweimal im Jahr in Deutschland. Ich musste immer aufpassen, dass die mich nicht festsetzten, weil ich meinen Ersatzdienst nicht zu Ende gemacht hatte. Die Ausstellung von Carl Andre bei Konrad habe ich aber gesehen.

*Kannte Konrad das Werk von Carl Andre gut, bevor er im Oktober 1967 seine Galerie mit ihm eröffnete?*

Konrad kannte Carl Andre nicht persönlich und hatte nur eine vage Vorstellung von dem, was er machte. Konrad und ich haben dann zusammen das Werk Andres aus seiner Ausstellung bei Konrad gekauft. Es lag jahrelang bei meinen Eltern im Keller, neben dem *Frühschnee* von Beuys! Die zweite Ausstellung bei Konrad war eine Doppelausstellung von zwei Künstlerinnen, Hanne Darboven und Charlotte Posenenske. Hanne war damals in New York. Ich hatte sie über Sol LeWitt kennen gelernt und war total begeistert. Als ich meinte, dass eine Doppelausstellung aber gegen unsere Abmachung sei, schickte Konrad mir eine Telegramm, das heute chauvinistisch-polemisch klingt, damals aber lustig war: "Two-women show as good as one-man show." [*lacht*]

*Charlotte Posenenske wiederum kannte Konrad von der gemeinsamen Ausstellung Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören vom 9. September 1967 in Frankfurt, an der Konrad als Künstler und auch Charlotte Posenenske, Jan Dibbets, Richard Long und andere beteiligt waren. - In der Galerie von Konrad ging es nach Carl Andre weiter mit Ausstellungen von damals fast unbekannten Künstlern wie Sol Lewitt, Palermo, Reiner Ruthenbeck, Fred Sandback, Richard Artschwager, Bruce Nauman...*

Die Ausstellungen waren so orchestriert, dass sich amerikanische und europäische Künstler abwechselten. Sol LeWitt war okay, mir aber ein bisschen zu didaktisch. Ich sah das mehr in der Nachfolge vom Bauhaus. Wen ich früh ins Spiel brachte, war Bruce Nauman. Seine Ausstellung verzögerte sich und es entzündete sich ein richtig ideologischer Streit. Es gab mal ein Treffen vieler Künstler in Düsseldorf, bei dem ich die kalte Schulter zu spüren bekam, weil ich zu wenig linientreu war. Sol LeWitt hatte einen starken, programmatischen Einfluss. Carl Andre auch. Die waren damals extrem skeptisch Bruce Nauman gegenüber, sie empfanden das als kalifornischen Neo-Dada, *funny stuff*. Da ging es ums Programm! Man wollte es unverwässert. Damals fand ohnehin ein Kesseltreiben gegen Bruce Nauman statt, auch in *Artforum*. Er wurde runtergemacht als Neo-Dadaist von San Francisco.

*Ist das auch als Konkurrenz zwischen Künstlern der Ost- und der Westküste zu verstehen?*

Ja, und es wurde als literarisch-metaphorische Geschichte gesehen, von der sich die anderen abgrenzten.

*Wie kam denn Ihr Kontakt zu Bruce Nauman zustande?*

Ich hatte Zeichnungen von ihm bei Richard Bellamy in New York gesehen und ihn daraufhin in San Francisco besucht. Den Besuch kann ich genau rekonstruieren, weil Bruce mich über Gebühr lange im Atelier festhielt. Er war nervös und dankbar für eine Ablenkung, da seine Frau ein Kind kriegte und er auf Abruf war, um sie ins Krankenhaus zu bringen. Später hat Bruce eine wunderbare Arbeit für Konrad



gemacht, für seine Ausstellung *Konzeption - Conception* im Museum Schloss Morsbroich in Leverkusen, die 1969 stattfand und die ich gesehen habe.

Ich war damals skeptisch bei Fred Sandback, der 1968 bei Konrad ausstellte. Konrad sagte, er hätte auch lieber Judd gezeigt, aber der hatte schon bei Zwirner ausgestellt. Sobald ein Künstler schon woanders ausgestellt hatte, interessierte das Konrad nicht mehr. Er wollte der Erste sein und direkten Kontakt zu den Künstlern haben.

*Sehr viele hatten ja dann auch bei Konrad ihre erste Einzelausstellung überhaupt bzw. in Europa. Dass die Künstler meist während der Aufbau- und Eröffnungszeit als artists in residence bei ihm zuhause wohnten, spricht dafür, wie wichtig ihm der persönliche Kontakt zu seinen Künstlern war und auch die Chance, dass sie Künstlerkollegen in Düsseldorf kennen lernen konnten. Carl Andre hatte später eine eigene Wohnung in Düsseldorf und war recht häufig in Deutschland.*

Das Kennen lernen von Andre und Bernd Becher beispielsweise war historisch bedeutsam. Carl war begeistert von den Arbeiten Bechers, sie hatten eine anthropologische Dimension, etwas, das auch Carl selbst in seinen Recherchen interessierte. Er hat sogar einen kurzen Text zu den Bechers in *Artforum* geschrieben.<sup>512</sup> Auch für Ulrich Rückriem war die erste Ausstellung von Andre enorm wichtig. Konrad hat viele Begegnungen ermöglicht und den Kontakt der Künstler untereinander unterstützt.

*Dabei konnte er selbst sehr scheu sein.*

Konrad war auch sehr verschlossen. Über persönliche Dinge hat er nie geredet. Ich glaube, Konrad hatte eine tief sitzende Melancholie. Ich habe immer mal vermutet, ob der Konrad vielleicht ein Jude sei, der Nazideutschland überlebt hat. Als wäre da ein persönliches Trauma.

Er war auch sehr humorvoll. Buster Keaton und Karl Valentin liebte er genauso wie ich. Ich habe ihm damals E.O.Plauens *Vater und Sohn* geschenkt und er hat mich für Loriot begeistert. Wir haben uns einmal in den Ferien getroffen, in Spanien, mit den Kindern. Konrad war ein guter Vater. Er konnte mit Kindern phantastisch umgehen. Er hat sie nie belämmert, sondern ließ sie kommen und machte einen Spöks. Sehr minimalistisch und einfühlsam!

Als er in die Prinz-Georg-Straße umgezogen war, wo es ja sehr großzügig und souverän war, hatte er immer den Fernseher laufen. Ich sagte, "Mensch Konrad, spinnst du, jetzt komme ich, jetzt wollen wir reden!" Und er hatte den Fernseher laufen! Es gab immer eine Rückversicherung, bloß nicht zu intensiv oder zu ernsthaft. Dabei war er ja sehr ernsthaft. Alles Ideologische oder Bekennerhafte war ihm fremd. Er hat auch durchschaut wie viele Opportunisten sich an die 68-Bewegung ranhingen. Der Konrad war ein

---

<sup>512</sup> Carl Andre, "A Remark on Bernhard and Hilla Becher", in: *Artforum*, Dezember 1972, S. 59.

durch und durch liberaler Mensch, wusste aber genau, was er wollte. Zu vielen Sachen ist er gar nicht erst hingegangen. Werbung hat er auch nie gemacht.

*... und seine Art, Kunst zu verkaufen, war sehr eigen.*

Konrad hat nie Verkaufsgespräche geführt, das war seine Taktik. Die Leute mussten es sich verdienen. Ich habe Konrad mit Martin und Mia Visser aus dem holländischen Bergeijk bekannt gemacht. Das hat ihn überaus gefreut. Wenn die sich einen Strich von Stanley Brouwn ansahen oder die aneinander gelegten Zweige von Richard Long, dann sagte der Visser zu seiner Frau: "Mia, Mia, is dat moi!"<sup>513</sup> [*lacht*] Konrad hat das öfters nachgemacht, er konnte das ja sehr gut.

*Auf seine Einladungskarten war Konrad sehr stolz. In seinem Interview in Studio International im Jahr 1971 ließ er anstelle von Installationsfotos eine Reihe von Einladungskarten seiner Galerie abdrucken.*

Die Einladungskarten hat er sehr bewusst gestaltet, mit ganz geringen Mitteln. Ich weiß noch, als dieses Interview in *Studio International* erschien, war ich etwas verletzt. Ich wollte gar nicht firmieren, aber dass ich überhaupt keine Erwähnung gefunden habe, hat mich, das erinnere ich, schon verletzt. Im Nachhinein habe ich das verstanden.

*Haben Sie in Ihrem Kunstraum in Antwerpen, A 37 90 89 Ende der sechziger Jahre eigentlich auch Künstler gezeigt, die von Konrad vertreten wurden?*

Weniger. Das war mehr die Fluxus-Ecke und die hat Konrad nicht so interessiert. Die Schwester von Konrad, Erika, die freundschaftlich verbunden war mit Izi Fiszmann, war ständiger Gast in Antwerpen. Konrad war ein-, zweimal mal da. Auch mein Interesse an Tanz und Aufführungskünsten teilte Konrad nur peripher. Ich habe damals auch Bücher gemacht, mit Stanley Brouwn, Gilbert & George u.a. Konrad war nie daran interessiert, selbst Kataloge zu machen oder Bücher auch nur zum Verkauf auszulegen. Nur aus Sympathie hat er gesagt, "Ok, ich kaufe dir eins ab und du schenkst mir eins!" [*lacht*] Es war seine Stärke und Souveränität sich zu beschränken und in dieser Beschränkung total präzise zu sein.

*Sie haben Konrad 1978 nach München eingeladen. Wie kam es dazu?*

Das war im Rahmen einer Vortragsserie an der Akademie. Ich war gerade von Amerika nach Deutschland zurückgekommen. Meine damalige Frau Ilka hatte eigentlich die Idee, in Kalifornien eine Buchhandlung zu

---

<sup>513</sup> Auf Deutsch: "Mia, Mia, ist das schön."

eröffnen und hat sich dann jedoch für München entschieden. Ich war fast eineinhalb Jahre in München und bin dann weggegangen, um die *Westkunst*-Ausstellung in Köln zu machen. Ich hatte der Münchner Akademie angeboten, eine Serie von Vorträgen zu organisieren. Es waren zwei Ausstellungsmacher eingeladen, zwei Galeristen und zwei Museumsleute: Johannes Gachnang und Harald Szeemann, Konrad Fischer und Michael Werner, Pontus Hulten und Rudi Fuchs. Das Ergebnis war eine gemeinsame Ausstellung im Völkerkundemuseum in München mit einem Katalog. Das Völkerkundemuseum ist ein phantastisches Gebäude mit zwei symmetrischen Flügeln. In einem Flügel waren acht Künstler aus München, die ich eingeladen hatte, im anderen acht Gäste. Der Einzige, der nicht mitspielte, war Michael Werner, der selber einladen wollte. Ich hatte ihn gebeten, Immendorff zu zeigen, aber er wollte Lüpertz....

*...um Sie zu ärgern!*

*[lacht]*. Aber es war für die Ausstellung nicht uninteressant.

*Konrad hatte Gerhard Richter eingeladen.*

Ja, das hatte ich allerdings auch gewünscht. Konrad hat einen Dia-Vortrag an der Akademie gehalten, sehr konzentriert - die ersten 20 Minuten *[lacht]*. Dann hat er sich dermaßen einen hinter die Binde gegossen mit kleinen Dornkaat-Fläschchen. Heimlich, als würde man das im Dunkeln nicht sehen können. Er hat so gelitten! Konrad war extrem kritisch, auch sich selbst gegenüber. Geschwafel konnte er nicht ertragen. Der Vortrag war wunderbar, aber nach einer halben Stunde sagte er, „Das interessiert ja so oder so keinen mehr, jetzt gehen wir einen trinken.“ *[lacht]*

*Über was hat Konrad denn gesprochen?*

Er hat Dias von Ausstellungen seiner Galerie gezeigt. Ich kann mich beispielsweise noch an Blinky Palermos *Treppenhaus* erinnern. Es waren Positionsbestimmungen, sehr karg, intensiv, direkt. Knapp kommentiert, intelligent. Die Autorität von Konrad war sehr groß, das war spürbar.

*Mitte der achtziger Jahre haben Sie sich dafür eingesetzt, dass Konrad Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie würde, was aber nicht geklappt hat.*

Konrad war später in seiner Galerie sehr frustriert. Ich sagte zu ihm, "Du solltest Rektor in der Akademie in Düsseldorf werden. Mach du das, du bist die richtige Person. Es gibt so wenige Leute, die soviel Ahnung von Kunst haben, so unaufgeregt sind und so ernsthaft wirken, wirklich substantiell, ohne große Worte." Ich habe Gerhard Richter davon überzeugt, auch Erwin Heerich und Fritz Schwegler. Richter war sehr

skeptisch. Die beiden hatten ein sehr kompliziertes Verhältnis. Konrad konnte erbarmungslos sein und nutzte jede Gelegenheit zu sagen "Na, so toll ist das auch nicht!" [*lacht*]

*Obwohl sie gute Freunde waren, scheinen Richter und Konrad immer auch Konkurrenten geblieben zu sein. Das war sozusagen ein Überbleibsel aus ihrer gemeinsamen Akademiezeit.*

*Eine letzte Frage: Wenn Sie an Konrad denken, welches Bild taucht dann vor ihnen auf?*

Konrad hatte so eine aristokratische Attitüde: Er zeigte einen Witz im *The New Yorker*, sein Schreibtisch war leer außer einem Blatt Papier und einem Bleistift. Selbst das Telefon hat er unter den Schreibtisch gestellt. Er hat immer vermittelt, er würde nichts zu tun haben. Als lief alles von alleine. Er hat das immer mit unheimlicher Ökonomie und hoher Intelligenz gemacht, dabei aber immer so getan, als würde es vom Himmel fallen.

(Köln, März 2002)

E.5.

*Bruce, here is some paper and some pencils. You should make some drawings. Don't just sit there!*

A conversation with Bruce Nauman

*Brigitte Kölle: You had your very first exhibition at Konrad Fischer's gallery in July/ August 1968. How did you get to know each other?*

Bruce Nauman: Kasper König was travelling in the States. I don't remember how he found me but he did. I was living in San Francisco, California. Kasper was interested in a sort of different kind of artists in the States. I think he was working with his brother to publish a book that had poetry in it and art. Kasper finally came to my studio and he was the one who connected me with Konrad. This must have been in 1966.

*You showed Six Sound Problems for Konrad Fischer in your exhibition with Konrad in 1968. This piece seems to combine your interest in performance work and your interest in sound at that time.*

Right.

*Did you conceive the piece already in the States?*

I had worked on some of the ideas but I hadn't conceived it as a unit. I remember I brought my violin with me and recorded all the sounds in the gallery and put the tapes together.

*There was a tape recorder on a table, a chair with a pencil fixed to it and—as I understand—six different tapes.*

Yes, each one was a different length. Basically it filled the gallery. Only one was up there at a time. Each tape was played a different day. In order to make the loop, it ran around the tape head and the pencil.

*Was it just a sculptural thing or did it actually work?*

No, no, you could use it. You could hear the sound.

*It had been compared to Samuel Beckett's The Last Tape. Where you influenced by that piece?*

No, not by that. I didn't know about that. I had read at least a couple of novels at that point and I was interested in Beckett. But I wouldn't say there was any specific... well, I made some video tapes using Beckett...

... *Your piece Slow Angle Walk (Beckett Walk), for example.*

Yes, that was pretty straightforward. *Six Sound Problems* is less specific.

*How did Konrad react to your exhibition? Did he say anything?*

Probably. He was always great. He always liked things that were straightforward and cheap to make!  
[Laughter]

*Your visit to Düsseldorf in 1968 was your first trip to Europe, wasn't it? Did you also see other places?*

Well, in order to have the least expensive airline ticket at that time you had to stay for three weeks. We went to Eindhoven and I had made some drawings. This is where Konrad had a lot of things fabricated for Sol [LeWitt] and for Carl [Andre]. We went to Martin Visser and to the factory there.

*Did you also meet local artists in Düsseldorf like Gerhard Richter and Joseph Beuys?*

I don't think I met Beuys at that time. I think I met him later. But I didn't ever talk to him much. Beuys wasn't known in the States at all at that time. First I ever heard of him was when Kasper König came to visit and told me about some things. This was very interesting.

*What about Gerhard Richter? He was a close friend of Konrad.*

Well, sometimes they were friends and sometimes they weren't talking to each other.... Gerd came to all my openings. When nobody else would come, Gerd would come and the three of us would go and would have a beer and this would be the opening. [Laughter] Or sometimes two Japanese students would come. Nobody really came at that time. It was quiet. Actually I met Carl [Andre] here and Sol [LeWitt]. I never met them in the States. Richard Long... lots of different people that would come through and who I never saw any place else.

*Were you still living in San Francisco at that time?*

I was in San Francisco and went to New York in winter. I lived in Southampton, New York in winter 68/69.

*This means you didn't know any of the American artists like Carl Andre, Sol LeWitt, Fred Sandback, Richard Artschwager who had exhibitions with Konrad before you?*

No, I hadn't met them. So it was interesting!

*A meeting point for American artists in Düsseldorf.. Wasn't there any exchange between the artists from the East Coast and the West Coast?*

Not very much, no.

*Did this change later?*

It did. When I lived in San Francisco, San Francisco was a very insulated, isolated community. The artists there had a lot of resentment towards New York and I kind of wasn't aware of this. I didn't realise it but then I sort of found out. When I moved to Los Angeles, there were different people, much more open. We didn't have to hate New York. This was very comfortable. Then there was more coming and going, more exchange.

*You weren't really from the West Coast, either.*

I was raised in the Midwest. I knew more musicians and filmmakers in San Francisco and Walter de Maria I had met because he was there. He was living in New York but he came back. Most of the artists like Richard Serra had already left before I knew him. There were a lot of musicians and filmmakers and artists that did talk to each other in San Francisco. And that same situation existed in New York. We worked together and talked because nobody made any money anyway. *[Laughter]* Everybody could talk to everybody. This was neat.

*Was this the time when you came into contact with the music by La Monte Young and John Cage?*

Yes. John Cage even earlier. He had published a lot of books and I had read them.

I knew about him when I was still in school in Wisconsin. He would come through and give concerts.

*Did you meet him personally?*

I met him once—I was introduced to him once at a concert.

*After your first exhibition at Konrad's gallery in 1968, you had several shows in Europe. You participated in documenta IV in 1968, in When Attitudes Become Form in Berne in 1969. In 1972, Marcia Tucker and Jane Livingstone organized a solo show of your work that was on view in the US and later on travelled to Europe: Düsseldorf, Eindhoven, Milan a.o. Do you think your audience has always been more consistent in Europe than in the US?*

Oh yes. Carl [Andre] and Sol [LeWitt] both had shown in the States but nobody ever bought anything. They were much more accepted in Europe.

*And it was the same with you? To have a big solo show in the age of 31 at the Los Angeles County Museum and the Whitney Museum of American Art in New York is quite something!*

But Konrad still sold more work in Europe than was sold in the US. Prices were very low. I think the fact that my dealers—Dick Bellamy and Leo Castelli—had my work in New York gave me a lot of credibility. If I had dealt with another dealer that was less well known it would probably have taken me longer. It was also that in the art world there was a lot of change going on in the late 60s, early 70s. A lot of us younger artists came up very quickly. Richard Serra, Keith Sonnier—a lot of different people. There were all those interesting curators in Europe that were doing these group shows. So we all got a lot of exposure, more so than in the States. No one was doing this kind of stuff in the States.

*Was Konrad helpful in setting up museum exhibitions in Europe?*

Oh yes, he knew everybody. I mean he knew Harry [Szeemann] and Edy de Wilde. He'd been around everything, so he'd go to them and they would come to him. Konrad was interested in a lot of young artists, in a particular kind of art.

*And showing with Konrad probably meant for a young artist more attention than showing with other, less known galleries.... The second exhibition you had with Konrad consisted of a diagonal acoustic wall in the gallery space. What I am interested in is the invitation card for this exhibit. It is a black and white photo-graph of a person protecting his face with his arms so that one can't see his face. I can't bring the invitation and the exhibition together.*



*[Laughter]* Yes, I know. It was one of these photo booths in train stations. I don't remember where it was, Amsterdam or Eindhoven....

*Is it you?*

Yes, it is me, waiting for a train....

*Konrad was always very proud of his invitation cards. During his lifetime, he gave very few interviews; one of it appeared in the art magazine Studio International in 1971. Rather than have it accompanied by installation shots which he called "random things of the past", he chose a set of invitations to his exhibitions. Your photograph waiting for the train was also included.*

This is nice. I don't remember the interview but I must have seen it. Even though the shows normally only had one installation because of the space, I—because I stayed for a while—usually did drawings and made other works. Other things got done.

*You had a close personal connection with Konrad. Did you stay in Konrad's and Dorothee's flat while you were in Düsseldorf?*

Yes, in the first place they had the attic where Konrad's paintings were stored, a work table and bed. And then the place at Prinz-Georg-Straße where everybody else stayed in with the very nice library for visiting artists.

*In 1974 you did a beautiful neon sign that reads Galerie mit Bleistift Fischer. How did this come about? Was it a gift?*

It was a greeting. Actually when Konrad and I said "good bye", we said "mit Bleistift". "Bruce, here is some paper and some pencils. You should make some drawings. Don't just sit there!" *[Laughter]* So I used to sign my letters with "mit Bleistift". That is where it came from.

*Would you say that Konrad influenced your work?*

Well, he was very open to any kind of work. He made things possible. You didn't feel that you had to make this or that. And I think the space made a lot of interesting work. People would have to make work that would fit in this odd space. It was a really interesting opportunity to figure out how to use it. So I think all the artists that worked with it really enjoyed it.

*The gallery moved later from Neubrückestraße and Andreasstraße to new spaces in Platanenstraße.*

They kept the space in Neubrückestraße for a long time, people still showed over there. But even here in Platanenstraße are interesting spaces. American galleries in that time—before everybody moved downtown and had big loft spaces—were smaller, were in houses. They were very refined and clean and neat and had carpet on the floor. And this was so much more, just like being in a studio.

*So the space encouraged the artist to try something new. It was an atmosphere of experimentation rather than one of display.*

Yes, and Konrad had the idea of bringing artists over rather than to ship work from the States. He had no money and shipping was very expensive. And I think Konrad preferred that.

*Yes, it was not only for financial reasons that Konrad liked to bring artists over rather than their work.*

There were a lot of artists at that time that liked to work like this. That is the way Carl worked, for example. He arrived and looked what is available. And Sol was a lot like that, too. I wasn't so much like that but I might come with some drawings and notes and ideas. Richard [Long] worked like that, Richard Serra, Keith Sonnier... a lot of European artists worked like that, too. So there were people available that liked to do that.

*When Carl Andre opened Konrad's gallery in 1967, he had drawings and ideas with him when he flew to Düsseldorf, but he trashed them after arrival. He said he would never again pretend to make up sculpture in his head...*

*There is one more piece I would like to ask you about. It is Partial Truth that you did after Konrad's passing away. Ingrid Kurz mentioned it to me and she said the term came up in one of the last telephone conversations you had with Konrad.*

We were talking and he said he had heard that I was moving to New York. And I said, well this is just partly true. We rented an apartment there. My wife had lived in New York for a long time and it was about seven years that she had been in New Mexico. She wanted to find out what her connection with the city New York was. That is why I said, it is just partly true. Konrad said "Oh, this is a very good piece".

*[Laughter]* And in fact the next time I talked to him he had it all figured out, we should make a neon and I said no, I don't think I want a neon. So after he died, I made some drawings and did it in stone.

*The piece in stone is now in Ingrid's garden. It is a little bit like a grave stone.*

Yes, it is like a monument.

(Düsseldorf, September 2002)

E.6.

Trinken und lachen, ja. Aber nicht über Kunst reden.

Ein Gespräch mit Jan Dibbets

*Brigitte Kölle: Sie haben 1967 an der St. Martin's School in London studiert...*

Jan Dibbets: ... eigentlich habe ich dort nicht richtig studiert. Ich war damals schon freier Künstler. Um ein Stipendium in London zu bekommen, musste ich mich jedoch an einer Akademie einschreiben. Ich kannte Barry Flanagan und er sagte damals zu mir, "Gehe doch zu St. Martin's, die nehmen dich sofort". Die damalige Klasse von St. Martin's muss man sich vorstellen als einen großen Raum mit ca. 15 ausländischen Studierenden, die alle brav Skulpturen machten, solche 'Polyester-Bubble-Dinger' wie man sie halt in den sechziger Jahren so machte. Eigentlich war es das Neueste vom Neuen, aber ich empfand das als total veraltet. George war auch in der Klasse...

*Gilbert kam erst später dazu, oder?*

Ja, die beiden haben sich auf St. Martin's kennen gelernt. Richard Long war auch dort. Er machte eine kleine Ausstellung - kleine Fotos, die mir sehr gefielen. Interessiert haben mich damals George, Richard Long und Hamish Fulton. Und die drei sind dann auch bekannt geworden. George war in meiner Klasse - er war sehr speziell *[lacht]*: Er hat Anthony Caro ziemlich fertig gemacht. Hat er Ihnen davon erzählt?

*Nein.*

Es ist die beste Geschichte, die ich von George kenne... George hatte in diesem riesigen Klassenraum eine kleine Ecke mit einem Tisch. Diese zwei Quadratmeter waren sein Territorium. Er hatte schon diese für ihn typischen altmodischen Anzüge, aber damals waren sie *second hand*, weil er noch kein Geld hatte. Er hatte alte Bücher um sich rum, die richtig muffig rochen - ich bin der Meinung, er hatte die nur dort, weil sie so stanken! Die Atmosphäre in dieser Ecke war total anachronistisch. George tat nie was, er las nur. Einmal in der Woche kam Anthony Caro, der große heilige Mann und alle zeigten ihre Plastik-Bubbles...*[lacht]*. Um 9.30 Uhr kam George und um 11 Uhr war Anthony Caro angekündigt. George nahm eine Glasplatte, darauf Gips, blub, blub, und ungefähr fünf Minuten bevor Caro kam - jeder wusste, der ist schon auf der Treppe - nahm George ein Töpfchen gelber Farbe und bemalte die Spitzen gelb, er faltete ein Stück Papier und stellte es auf die Glasplatte. Caro kam und wurde wütend: Das ist doch nichts. Das nächste Mal besser!

14 Tage später war genau das Gleiche. George nahm ein Stück blaues Wellblech und setzte ein blaues und ein rotes kleines Plastikboot darauf, die er von einem Eisladen um die Ecke hatte - und fertig war *The Sea*.

Dieses Mal ist Caro richtig explodiert und schimpfte. Das war das Ende von George als Bildhauer! [*lacht*]  
Daraufhin hat George nur gelesen, und ich dachte, der ist in Ordnung, der weiß, was er will!

*Wie lange waren Sie an der St. Martin's School?*

Ein halbes Jahr. Ich war aber nur sechs oder sieben Mal dort, um mich umzusehen. Das Beste war die Bibliothek. Ich habe dort echte Entdeckungen gemacht: Isambard Kingdom Brunel oder auch Bücher über japanische Gärten. Das waren richtige *eye-opener*. Es war für mich das erste Mal, dass ich etwas im internationalen Kontext sehen konnte. Ich war aus der Provinz, ich hatte überhaupt keine Ahnung.

*Wie muss man sich den Austausch zu jener Zeit vorstellen, beispielsweise den zwischen Künstlern in Amsterdam und in London?*

Der bestand nicht. Wenn man kein Geld hatte, und ich hatte keines, gab es keine Möglichkeit zu reisen. Informationen gab es auch nicht. Es gab eine einzige englischsprachige Zeitschrift in Holland, *Studio International*. Dann noch *Das Kunstwerk* - etwas später. In *Studio International* habe ich 1965 ein ganz kleines Foto gesehen von Arbeiten von Donald Judd und Sol LeWitt, schwarz-weiß, in einer Annonce einer Galerie. Das hat auf mich einen ungeheuren Eindruck gemacht. Man muss sich das vorstellen - das war die Information damals! Mehr gab es nicht.

*Bei Konrad Fischer war das ähnlich: Er hatte einmal in einer Zeitschrift eine Reproduktion einer Arbeit von Mario Merz gesehen und daraufhin beschlossen, diesen Künstler in seiner Galerie auszustellen.*

1965 hat sich, wegen der von der Minimal Art angehauchten Kunst, die ich damals machte, Paul Maenz bei mir gemeldet. Er hat 1966 eine Ausstellung organisiert unter dem Titel *Serielle Formationen*.

*Die Ausstellung an der Universität in Frankfurt?*

Ja, genau.

*Wie ist Paul Maenz auf Sie aufmerksam geworden?*

Paul Maenz war mit Peter Roehr befreundet. Ich hatte Peter Roehr einmal - ein totaler Zufall - als Anhalter im Auto mitgenommen... Paul Maenz kam nach Amsterdam, damals hatte er noch keine Galerie, sondern arbeitete als Werbegrafiker. Er war interessiert an der Minimal Art, die er bei seinem Aufenthalt in New York kennen gelernt hatte. Später besuchte mich Paul Maenz zusammen mit Peter Roehr und Charlotte

Posenenske in London. Ich habe erzählt von dem, was so in London los war. Das meiste von dem Neuen konnte man noch nicht in Galerien sehen. Paul Maenz wollte daraufhin eine Ausstellung in Frankfurt machen und bat mich, ein paar Namen vorzuschlagen. Ich habe Barry Flanagan, George (damals noch ohne Gilbert), Richard Long und mich vorgeschlagen. Maenz war zuständig für die deutschen Künstler. So kam die Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* in Frankfurt am 9. September 1967 zustande. George war nicht mit von der Partie, denn er hatte nichts zum Ausstellen, er war ziemlich durcheinander damals. In dieser Ausstellung war auch Konrad Fischer vertreten, noch als Künstler unter dem Namen Konrad Lueg.

*Haben Sie sich zu jener Zeit kennen gelernt?*

Ja, Konrad kam an diesem Abend, den 9. September 1967, zu mir und sagte, ihm gefielen meine Arbeit und die von Richard Long und fragte, ob ich noch mehr solcher Künstler kenne. Ich erzählte von George Passmore, dass er keine Arbeit für die Ausstellung geschickt habe, ich ihn aber vorgeschlagen hätte, und dass George gerade mit einem Gilbert zusammenarbeiten würde, aber mehr wüsste ich im Moment auch nicht. Konrad erzählte mir, dass er eine Galerie öffnen wolle und schon drei Künstler hätte: Hanne Darboven, Sol LeWitt und Carl Andre. Ich fand, dass das genau passen würde und sagte ihm, dass ich sehr interessiert sei. Er sagte, ja dann machst du eine Ausstellung und auch Richard Long. Später ist Konrad nach London gefahren, um Richard Long zu besuchen.

*Das heißt, der Kontakt zu Richard Long und Gilbert & George ist über Sie gekommen.*

Ja, für Konrad hat sich damals der Kontakt zu mir, Richard Long und auch Gilbert & George ergeben. Und damit hatte er auch Kontakte vor Ort in London. Das hat ihm viele Türen geöffnet. Eigentlich sind die europäischen Künstler von Konrads Galerie auf Paul Maenz zurückzuführen. Das ist ein Witz! [*lacht*] Paul Maenz hatte nicht genug Ahnung, um eine Galerie zu machen, aber Konrad hatte die Idee dazu. Am gleichen Abend war auch Gerry Schum da. Schum arbeitete für den WDR und an dem Abend beschloss er, nur noch Dokumentationen über Künstler zu machen<sup>514</sup> und beim Fernsehen zu kündigen. Es war ein wirklich wichtiger Abend, ein wichtiger Moment...

*Was haben Sie in der Ausstellung in Frankfurt gezeigt?*

---

<sup>514</sup> Genauer gesagt entschloss sich Gerry Schum, in Zukunft Künstlerbeiträge für das Fernsehen zu produzieren; eine Tätigkeit also, die in die sogenannte Fernsehgalerie Schum, die von 1968 bis 1970 bestand, mündete. Dokumentationen über Künstler hatte Schum schon vor dem Abend in Frankfurt gemacht. Anm. B.K.

Eine Art *Perspektivkorrektur*. Ich habe den Innenhof der Galerie Loehr mit 15 Säcken Sägemehl ausgelegt und in der Mitte ein Oval ausgespart. Wenn man reinkam, war man verwirrt, ob das nun ein Oval oder ein Kreis sei. Dann kamen die Leute, liefen über das Sägemehl und anschließend war kein Oval mehr zu sehen.

*Auffällig sind die vielen Bodenarbeiten, von John Johnson, Richard Long, Konrad Lueg und Ihnen...*

Das stimmt. Hauptanliegen jener Zeit war es, sich möglichst weit vom traditionellen Bild zu entfernen.

*Die Ausstellung in Frankfurt war nur einen Abend geöffnet. Was passierte an diesem Abend?*

Um 19.45 Uhr wurde aufgemacht, und da standen schon Hunderte von Autos um den Bauernhof. Paul Maenz wusste, wie man Werbung macht! Jeder wusste, dass etwas Spannendes passieren sollte. Paul Maenz hatte extra aus London die erste Schallplatte *Seagants Pepper's Lonely Heart Club Band* von den Beatles kommen lassen. Das hatte niemand vorher gehört! Pünktlich um 19.45 Uhr ging es los: das Tor ging auf und - bumm! - die Musik fing an. Um 21.55 Uhr war Schluss, die Tür ging zu und alle mussten raus. Manche sind ganz schön wütend geworden!

*Konrad zeigte damals einen sehr langen, luftgefüllten Schlauch aus Klarsichtfolie. Sie haben Konrad ja als Künstler kennen gelernt. Waren Sie erstaunt, dass er vorhatte, Galerist zu werden?*

Nein, überhaupt nicht. Was ist denn besser als ein Künstler, der Galerist wird? Für Künstler ist das hervorragend - so einer versteht doch viel besser, was vorgeht als einer, der nur das Geschäft im Kopf hat.

*Konrad hat seine Galerie mit Carl Andre im Oktober 1967 eröffnet.*

Ja, schon einen Monat nach diesem Abend in Frankfurt! In diesem einen Monat ist ganz viel passiert. Durch die Ausstellung in Frankfurt ist Konrad klar geworden, wie er das, was er aus Amerika kannte, mit dem, was in Europa passierte, verbinden konnte.

*In den Anfangsjahren der Galerie war das Programm auch bewusst auf einen Wechsel zwischen Künstlern aus Amerika und Europa aufgebaut. Sie selbst hatten dann 1968 Ihre erste Ausstellung bei Konrad. Im Jahr 1969 war die Ausstellung Audiovisuelle Dokumentation in Krefeld.*

Das war meine erste Einzelausstellung in einem Museum. Vor mir hatte Fred Sandback ausgestellt, nach mir Sol LeWitt.

*Ist Paul Wember aus Krefeld über Ihre Ausstellung bei Konrad auf Sie aufmerksam geworden?*

Ja, das kam über Konrad.

*Waren Sie auch an den Prospect-Ausstellungen in der Kunsthalle Düsseldorf, die Konrad und Hans Strelow organisierten, beteiligt?*

Ja, ich kann mich gut daran erinnern. 1968, beim ersten *Prospect*, habe ich eine lange Reihe von Fotos gezeigt, 15 m lang, wie das Licht in meinem Atelier sich verändert.<sup>515</sup> Ich war an allen *Prospect*-Ausstellungen, die Konrad machte, beteiligt, auch an der *documenta 5* (1972), in der von Konrad und Klaus Honnef kuratierten Sektion.

*Welche Erinnerungen haben Sie an diese documenta?*

Jeder war da. Es war eine Art Fete, man kannte sich. 1972 war ich gut befreundet mit Robert Ryman, Sol LeWitt, Carl Andre usw. Es war wie eine Familie. Es gab kaum Konkurrenz. Die Kunst kostete auch nichts. Etwas, das heute DM 80.000 kostet, gab es damals für DM 1.800, und das war schon ein dicker Preis. Und davon bekam Konrad DM 900 und der Künstler die andere Hälfte. Man konnte sich auch nicht vorstellen, dass das in Zukunft anders sein würde. Als das große Geschäft kam, war diese Generation Künstler nicht daran beteiligt.

*War es möglich, von der Kunst zu leben?*

Man musste viel verkaufen. Aber das war nicht so schwierig. Konrad verkaufte viel an Panza. Häufig kaufte Panza die ganze Ausstellung vor der Eröffnung. Robert Ryman hatte seine erste Ausstellung bei Konrad im Jahr 1968. Konrad rief mich an und sagte, "Ich habe hier einen amerikanischen Künstler, Bob Ryman, ein ganz ruhiger, introvertierter Mensch. Ich weiß nicht, was ich noch mit ihm tun soll. Düsseldorf hat er gesehen. Kann ich ihn zu Dir nach Amsterdam schicken?" Und dann kam Bob Ryman. Er erzählte von seiner Ausstellung bei Konrad. Ich habe befreundeten Kunstsammlern Bescheid gegeben und die führen zu Konrad, um sich Rymans Ausstellung anzusehen. Es waren keine reichen Leute, aber interessiert an moderner Kunst. Sie hatten noch nie so was Verrücktes gesehen. Da war ein Bild von 1,80 m x 1,80 m an die Wand getackert mit einer blauen Kreidelinie drumrum. Sie haben das gekauft für viel Geld. Rate mal, wie viel Sie dafür bezahlten.

---

<sup>515</sup> Das Werk *The shadows in my studio* von Jan Dibbets aus dem Jahr 1969 besteht aus 23 Fotografien auf Karton, die zusammen eine 1035 cm lange Reihe bilden. Dieses Werk wurde jedoch nicht, wie Jan Dibbets hier sagt, beim ersten *Prospect* (1968), sondern beim zweiten *Prospect* im Jahr 1969 ausgestellt. Anm. B.K.



*DM 4.000?*

DM 750 [*lacht*]. Ein großes Bild von Robert Ryman! Heute kostet das bestimmt Euro 750.000.

*Haben Sie viele amerikanische Künstler über Konrad kennen gelernt?*

Ja, meine Freundschaft mit Sol LeWitt kam über Konrad. Sol kam oft nach Amsterdam. Das war schön, viele Künstler fuhren von Düsseldorf nach Amsterdam weiter, um sich hier Museen anzuschauen. Insbesondere das Stedelijk Museum unter Edy de Wilde, der damals anfang, Minimal und Concept Art zu sammeln. Ich war auch mit Rudi Fuchs befreundet, der 1973 Direktor am Van Abbemuseum in Eindhoven wurde. Dann lief es automatisch. Konrad hat viel darüber verkauft.

*Wie stand es mit Galerien in Amsterdam?*

Ich hatte eine Galerie in Amsterdam, *Art & Project*, die auch viel mit Konrad zu tun hatte. Aber ich habe 1973 aufgehört, dort auszustellen. Danach hatte ich nie wieder eine Galerie in Amsterdam. Ich empfand das als zu provinziell. Nicht, dass Amsterdam provinziell gewesen wäre, aber weil ich hier wohnte, wollte ich nicht auch noch hier ausstellen. Amsterdam ist zu klein dafür. In Düsseldorf machte ich Ausstellungen wegen Konrad.

Er war der wichtigste Händler, den es gegeben hat in den letzten 25 Jahren des 20. Jahrhunderts. Alles, was speziell war, war bei Konrad.

*Was würden Sie rückblickend als seine größte Stärke ansehen?*

Dass er selbst Künstler war und sehr gut mit Künstlern auskam. Das war sein Geheimnis. Er konnte auch knallhart sein. Er war überhaupt nicht einer, der dauernd sagte, phantastisch, das ist schön. Fast nie sagte er, dass er etwas gut fand. Aber die Atmosphäre war spitze. Ein Profi unter Profis. Er hat nie gequatscht über Verkauf oder Geld. Mit Kleinkram brauchte man erst gar nicht ankommen. Trinken und lachen, ja. Aber nicht über Kunst reden. Das geht ja auch nur drei Minuten und dann wird es langweilig. Konrad war interessiert und schlau und hat Kunst sehr ernst genommen, aber er brauchte nicht viel darüber zu reden. Er war eine ganz starke Persönlichkeit. Aber ein schlechter Verkäufer - was auch wiederum eine Qualität war. Er hat das zum Teil hochgespielt. Es gab auch Leute, denen er nichts verkaufen wollte. Konrad wollte später ja auch mit der Malerei der Neuen Wilden nichts zu tun haben und seinen Namen damit nicht in Verbindung bringen.

*In der Hinsicht war er konsequent.*

Total konsequent... *[Pause]* Konrad war am Ende ziemlich traurig in seiner Galerie, schon bevor er krank wurde. Es ist ein knallharter Beruf, wenn man intelligent und nicht besonders am Geschäft interessiert ist. Man sieht die Künstler groß werden und man selbst bleibt der Gleiche. Er hat sich gelangweilt. Er hat mich oft angerufen und mir gesagt, wie er sich langweilt. Er hatte eine etablierte Galerie mit weltberühmten Künstlern, aber die Kunstwelt um ihn war total verändert. Es herrschte eine andere Mentalität.

*Konrad hat ja noch zweimal jüngere Generationen in die Galerie geholt. In den achtziger Jahren waren das Düsseldorfer Künstler wie Thomas Schütte, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha u.a., und später Gregor Schneider, Martina Klein, Martin Gerwers... Aber ich kann mir vorstellen, dass die Aufbruchstimmung Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre etwas anderes war. Da hatte Konrad Fischer etwas Neues aufgebaut.*

Ja, das war vorbei. Das konnte man nicht wiederholen.

(Amsterdam, März 2002)

E.7.

*My name is Konrad Fischer. You will do somezing wiz me in Düsseldorf, eeh...?*

A conversation with Gilbert & George

*Brigitte Kölle: Before we speak about Konrad Fischer and your exhibitions at his gallery, I would like to begin with the beginning. You adopted the slogan Art for All in the late 1960's. What did you have in mind with this?*

George: It was a slogan to oppose the elitism of art. We realized in St. Martin's School of Art that however interesting the sculptures and works of art being made are, if you took them outside the art context, they would not have any meaning. In the streets of London people wouldn't even recognize them as works of art—it was just in the tiny community of professionals. We wanted to make art that would address people in general, that you could show in Africa or Far East, that would still have meaning and content and would still have an affect on people. And then we realized when we were showing in galleries like Konrad's, Art & Project (Amsterdam), Nigel Greenwood Gallery (London), Gian Enzo Sperone (Torino) that all these galleries were on the side of the elitist. They liked white, they liked black, they liked a square, a line, a circle—but they did not like colour, figuration, sex, drinking—in real life yes but not in the art. So all the things we believed in were not actually allowed in that world. We were seeing this as there was art and then there was something else. Even Konrad once said to us "You are somezing else, eeh."

Gilbert: When we started, we were doing these little cards. We wanted to make little cards that even if you don't see them, you could respond to them. That is the meaning of *Art for All*. You could show a picture and you could say I like it or I don't like it but I roughly understand what is going on. The idea was that anybody who wanted to be involved could be involved. It is a kind of direct confrontation with the ordinary public, not with the art establishment.

*This means your basic ideas haven't really changed since the 1960's.*

Gilbert: No, they became even stronger. We like art that is visual, very direct, meaningful, or, as we call it, has a moral dimension. We are talking about sexuality, religion, feelings, happiness, unhappiness...

George: ...about being alive. We speak to a lot of young people in our neighbour-hood in London and because modern art became so famous even these young people from Bangladesh feel they would like to be involved. They ask about exhibitions—they didn't do this 20 years ago. So they ask what to see. And if we send them to an exhibition with pictures like that one [*he points to an abstract drawing on the wall*], they come away critical. And we say "What is wrong with this?" and they always reply, "It is too simple." They

want something complicated and elaborate. Because there is unemployment, family, religion, sexuality, drugs and unbelievable problems. A picture like that doesn't relate in any way, there is no way you could have a dialogue.

Recently we had a show at White Cube in London. Some collectors came from America to see that show. There were four of them coming from different cities. They met in London and hadn't spoken for some months, and travelled together in one taxi to see our exhibition. During the taxi journey they discussed which pictures they owned and which ones they would like to buy. So one gentleman said, "I bought *Shit on Piss* but I really wanted to buy *Spunk on Shit*." And the lady said, "That is the one I wanted, but I bought *Spunk on Piss* but I really wanted *Blood on Spunk*." Suddenly they realized the taxi driver was listening. So the sophisticated lady leaned forward and said to the driver, "Excuse me, driver, I hope you don't think we are vulgar Americans. We are not swearing but these are titles of contemporary works of art." And the driver said "Mmm, must be Gilbert & George then." *[Laughter]*

*This is a funny story.*

Gilbert: Yes, it is brilliant.

*George, you studied at the St. Martin's School of Art in London and Gilbert came there later. This is also where you both met. Gilbert, what prompted you to move to London?*

Gilbert: I was a student in Munich so I used to go around the galleries. In 1964/65 Heiner Friedrich in Munich showed all the English artists, the young generation of sculptors.

I became fascinated. In England, the best art school in the world at that time was the progressive St. Martin's School of Art. We took the Advanced Sculptors Course, the unofficial course. Frank Martin was the head, and he was able to, as we call it, cook the books.

*This is also when you met Richard Long and Jan Dibbets?*

George: Richard was there, Dibbets was there briefly, Bruce McLean, Barry Flanagan, and Hamish Fulton....

Gilbert: George was there 3 years; I was there only one year. George was there already in 1964. St. Martin's was so famous. It was the beginning of getting away from formalism. After that St. Martin's School of Art was finished for 20 years, I really believe that.

*In 1970, you had your very first solo-exhibition in Konrad's gallery in Andreasstraße.*

George: Yes. We should tell how we met Konrad. There was this group show that travelled around the world *When attitudes become form*. The idea was that in every city it came to, a guest curator would be invited to add to the exhibition 2 or 3 artists he could select. And we were so pleased because the show was going to London and we knew the guest curator who was Charles Harrison. And we knew that he would select us amongst 2 or 3 others. And then to our amazement, he didn't. We were totally shocked, we were horrified. We thought this is a disaster; such an opportunity to go out into the world as artists is lost. So we thought we have to find some way of risk in the situation and the only way we could think of was to show *The Living Sculpture* at the private view. So we went to the private view with our hands and heads multicoloured metallized and did the living piece. We stole the whole show. It was a sensation. Something you have never seen or dreamt of.

*Was it the first time that you did it?*

Gilbert: In public in London, yes. We had done it in night clubs but not in an art context.

George: But this was really a sculpture surrounded by works of art, like in a museum. It looked like a real living sculpture.

*Did Konrad see this?*

George: Konrad was there at the private view. We did not know him visually but of course he was the most famous art dealer in the world at that time.

Gilbert: For our generation.

George: Konrad came up to us in the end of the evening and he said. "My name is Konrad Fischer. You will do somezing wiz me in Düsseldorf, eeh?" [*Laughter*—so it worked! We did something in the Kunsthalle in Düsseldorf.

Gilbert: Yes, it was in the series called *between*. When they did not have shows, they had these *betweens*.

*Who invited you?*

Gilbert: Konrad told Jürgen Harten to invite us. We showed *The Singing Sculpture*. And, for the first time, we did it for 8 hours every day. Before we had done it only for a few minutes. It was an amazing sensation, unbelievable. It was quite amusing, even Joseph Beuys wanted to come and participate in this *body art* or *performance art*.

George: He was coming up the stairs with his brass cymbals, and I thought, oh my god, this is going to be a disaster. But he saw the sculpture and he completely froze and did nothing. He realized it wasn't appropriate.

Gilbert: He left behind a piece of chocolate as a present. We still have that.

*Did you do the piece in the exhibition space?*

George: We did it on top of the staircase so that nobody could miss it. Then, after that, Konrad was so impressed with the response to that piece in the museum, he said like he did in London "So you do somezing in my gallery, eeh?" [*Laughter*]

Gilbert: Konrad arranged for us to do *The Singing Sculpture* in different places all over like in Hanover, Recklinghausen, in Munich and in Cologne with Heiner Friedrich, in Nuremberg, Stuttgart, Aachen, and Krefeld. It was all through Konrad.

*Later, in 1976, you showed The Red Sculpture in Konrad's gallery.*

Gilbert: A neighbour called the police since she saw the red heads through the windows....

*What did it mean to you to be an artist of Konrad's gallery?*

George: It was our beginning, totally. We have an enormous debt to Konrad. He had the most famous gallery in the world. Konrad introduced us to many people and we had shows with him and his partner Sperone in Italy, in Turino, in Rome.

George: We always remember the story when we had our first exhibition in the tunnel. We came to the gallery the day after the opening. The lady just finished cleaning. Konrad looked a little bit miserable and we said "Hangover?" and he said "No". But he looked depressed and we asked "What's the matter?" and finally he told us "Ze cleaning lady, she likes your exhibition!" [*Laughter*]—This is a very seventies story.

*Did you stay in Konrad's flat while you visited Düsseldorf?*

George: Every time.

*Did you get to meet many other artists through Konrad?*

George: We were socially involved with all the artists. Gerhard Richter, Polke—this is another good story! One day, Konrad said "Let's have lunch, eeh" and we said "Sorry, Konrad, we can't, we are going to have lunch with Polke." Konrad said "Don't do zat, eeh, zis will be bad for your career." [Laughter] Konrad did not support German artists.

*He used to be very close with Polke and Richter; they had studied together and were competitors.*

Gilbert: We think it was because Konrad moved to American minimalism. He was very involved in this.

George: Every time we came, we arrived back at the flat of Konrad and we passed this picture Richter did of the family, Konrad said "Uuh, this is so ugly, such a bad painting." [Laughter]

*Konrad also curated several exhibitions in public art institutions in which you were included like Konzeption/Conception in Leverkusen in 1969 or the Prospect exhibitions at Kunsthalle Düsseldorf.*

George: He even arranged that we had the retrospective in Düsseldorf.

Gilbert: And he persuaded Rudi Fuchs to do the first big show with us in Eindhoven in 1980. Rudi had shown everybody in this easy way. In those days you just hired a truck, drove to Germany and took the exhibition back to Eindhoven. The Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven was very famous. But Rudi Fuchs had not shown a show of us, even though he knew us. And then one day, Rudi was in London together with Konrad and us. We were going to a pub and before we actually stepped into the pub, Konrad said in front of us to embarrass Rudi, "So you do a show wiz zem, eeh," and Rudi answered "Yes, yes, yes"—what else could he say? That was it. And Rudi did the show that started in Eindhoven, went to the Kunsthalle Düsseldorf, the Kunsthalle Bern, the Centre George Pompidou in Paris, the White-chapel Art Gallery in London. This was Konrad's influence, totally.

*Museum directors and curators trusted his opinion.*

Gilbert: Yes, they would do what he wanted them to do.

*It is not what we expect from an art dealer in a commercial sense.*

Gilbert: Konrad would run away all the time when a client came.

George: You could buy things, but he would not sell them.

*You stopped exhibiting with Konrad. Why?*

Gilbert: We stopped showing with him in 1980 because he felt so American, so minimal-oriented.

*Did you find this too dogmatic?*

George: Yes. For us America is normal, I have family there. But Konrad always talked about America if it was the moon. "You can't imagine, if you drink a Coca-Cola in New York, the taste is fantastic!"—like the Coca-Cola is different even. It was too exaggerated for us.

*But he also had many European artists in his gallery.*

George: It was always America, America, and America. Even if you had dinner and you said "Could you pass the salt, please," he would say "Carl does not like Sol, eeh..."—It was always related to Carl and Sol, everything. We like Carl Andre; we get along very well, also with Sol LeWitt. It was not the artists; it was the attitude of Konrad to the artists which was the problem.

Gilbert: We felt close to Konrad in the evening, like the biggest friends. We adored him so much, we loved his jokes. He was the most amusing person in the world but in the morning he was back to the minimal, back to Carl and Sol.

*Do you have an idea where his fascination by America came from?*

Gilbert: They gave him chocolate.

George: He said they gave him sugar. The soldiers gave him chewing gum when he was a child.

*Could you speak with Konrad about this?*



George: We tried to, yes. Then he said, if you leave me, I will destroy you. This is a sign that he was very fond of us.

(Frankfurt, March 2002)

E.8.

*The art world now is a very different place*

A conversation with Alan Charlton

*Brigitte Kölle: Could you please tell a bit about when and how you started to paint grey paintings?*

Alan Charlton: The first totally all over grey painting was in 1969 when I was a student. I made a group of six paintings each of them a different colour. I wanted paintings that reflected an urban feeling, so I made paintings in brown, red oxide, black, white, green, grey...—six different colours. I made a small exhibition in the art school. All the paintings in a way theoretically did what I wanted because I knew at that time that the paintings had to have an urban feel, be non-illusionistic, down to earth in feel, simple, simply made, industrially looking in the way they are made and that's also when I formed the size timber that I used. The grey painting went beyond the theory and so that was really the beginning. It just went on from there.

*How did you get to meet Konrad Fischer?*

In 1971—by this time I made quite a number of paintings—I wanted to make an exhibition. I was in my last year of art school so I was being quite practical of thinking of the future and to make an exhibition. I went to two galleries in London with slides of my paintings. At this time of course they were all completely grey and I would be either inserting small square holes or slots so they were very constructed paintings. From the two galleries that I went to they were not interested at all. In fact in one gallery I never got beyond the secretary. The secretary just looked at the slides and said "This is not the sort of thing that we show here"—and that was it. If I wasn't successful at these two galleries, I couldn't think what other galleries there-fore would be interested. Then by complete chance I read the interview with Konrad in *Studio International* in February 1971.<sup>516</sup>

I remember it quite clearly, it listed the invitation cards and the artists of course who he had exhibited with and amongst those artists most of them I knew their work.

I did not know them personally at that time but I could see artists such as Carl Andre, Sol Lewitt, Richard Long, Gilbert & George. Every artist that Konrad was showing at that time were artists who I admired and liked. Therefore I just thought that if the gallery shows artists that I like then maybe the gallery will also like what I do.

I had very little money at that time—I was still a student—and I decided to take a trip to Düsseldorf to meet Konrad. So I booked this very cheap student flight and came to the gallery. I never realised how much travelling a gallery owner can do, so it never once occurred to me that he wouldn't be there. I went to the

---

<sup>516</sup> "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe", in: *Studio International*, February 1971, p. 68-71.

old gallery, the one often called "the tunnel" in the Altstadt and Konrad was sitting there with his sister Erika. I had this small box of slides and I just said "I am an artist from London and I like to make an exhibition with you". Konrad didn't say one word, nothing at all, and Erika got this little viewing machine and we put each slide on in turn. Not many, maximum twenty slides, and looked at each slide in turn not making any comment at all about the paintings. After the last slide was shown Konrad looked up and said "I come to London on Wednesday to see the paintings". And that is what happened. Konrad came as he said literally three days later to my studio. I had installed every painting in my studio and it looked like an exhibition. The first intention I remember was that Konrad was interested that I should be in the *documenta* that he was doing in 1972. I can't remember the reason why he then decided it was much better that we do a one-man show as an introduction rather than being part in *documenta*. This is how we met.

*In 1972 you had your first exhibition with Konrad Fischer, others followed shortly after in 1973, 1975, 1977 and so forth. Was the one in 1972 the first exhibition you ever did?*

It was the third exhibition I ever did. I had already arranged with Konrad to do this exhibition and almost because of this I had these exhibitions in London just previous. When I first met Konrad I was only 23, when we made the exhibition I was 24. I was also very naive and I learnt a lot from Konrad and from the situation of also meeting artists. Up until then I really didn't meet other artists and even in the art school I went to I was quite isolated.

*Did you get to meet many local artists while you installed your exhibitions in Düsseldorf?*

I never did stay for long periods; it was always just 3-4 days for making the exhibition. Often in the evenings we would go to bars in the Altstadt and meet artists. Specifically in the early days I remember always in the bars you would see Ulrich Rückriem, Palermo, Reiner Ruthenbeck. This was also new for me. In London we didn't have this sort of intimate art scene. I found that quite exciting.

*Düsseldorf was a very active art city at that time in the 70s. Joseph Beuys taught at the art academy, Marcel Broodthaers lived there for a while a.o.*

When I made the initial trip to Konrad I did not realize this at all. I just read this article and thought this person has to like what I do because we are on the same wavelength. When I did that first exhibition, Konrad instinctively realized that I was quite naive because I was young. I never really made a career decision. For instance, I would have no idea about what a painting should sell for, Konrad always decided on the price. He decided what I should do, in those early days which exhibition that I would make, I always asked him. And if Konrad said not to do it, I wouldn't do it.

*He was then like an advisor for you.*

Totally, in every way. The way we conducted the business was very sort of fluent in that way. For instance in the 1970s we sold many paintings to Panza di Buono in Italy and Konrad always used to think that it was much better that he would send me so much money each month rather than giving it me all at once. Because he knew at that time in my life I would have just drunk it all away.... [Laughter]

*This means you were already in the 1970s quite successful in terms of selling your work?*

It's been up and down. That first exhibition in 1972 we sold two paintings on the opening night to a collector in Düsseldorf and Panza bought the remainder of the paintings. And between 1972 and 1978 Panza bought many, many paintings. Not that I realized how successful it was. Because I had just began and thought this was normal. It wasn't really until the end of the 1970s that times became much more difficult. There was a new fashion towards figurative painting; each country seemed to have three or four figurative styles. For the next five years times were very difficult.

*Did you have some collectors from early on that continuously bought your work like Panza di Buono?*

With Panza it was different. In the end of the 1970s he stopped collecting altogether and concentrated on where he could place the collection, always looking for different buildings. It was more than ten years before he began collecting again. But through these five years fortunately there were still some people that maintained interest through those days.

*You are one of the very few painters of Konrad's gallery. Did you get to meet many of the other painters Konrad exhibited with like Robert Ryman, Gerhard Richter a.o? You already mentioned Blinky Palermo who you met in Düsseldorf.*

My first trip to New York was with Konrad in 1975. We were going to New York because Leo Castelli wanted to make an exhibition with me which again was completely arranged with Konrad. The reason for going was just to make the introduction, to make a meeting. Going to New York with Konrad was really an exciting thing to do. The first person we met was Carl Andre. Konrad had arranged to meet him in a bar already the same day we arrived. Over the next days he introduced me to many people, we went to visit Robert Ryman in his house, Sol Lewitt, Lawrence Weiner, Brice Marden—Konrad took me to everyone. We were there for ten days; perhaps the ticket was much cheaper when you stayed for ten days. We had the meeting with Leo Castelli on the second day, we had lunch together, and they made the arrangement for the

exhibition. This must have been September 1975 because the agreement afterwards was to make the exhibition in September 1976, exactly in one year's time. I just thought this is awful. In one year anything could happen, I could be dead....I thought we would make it next week. I was so enthusiastic and one year was a long time.

*You were quite young.*

I was 26 and I thought I could do everything in three weeks. *[Laughter]* Instead of being in New York thinking this is wonderful because we got this exhibition all planned in one year, I just thought the opposite. All my excitement had to be delayed for a year.

*Did Konrad arrange other exhibitions for you like the one at Leo Castelli?*

Some exhibitions happened, not so much that Konrad arranged them, but other galleries or museums see that you are having exhibitions with Konrad Fischer and then you are asked. It grows. But you knew Konrad—we never discussed other exhibition opportunities in a formal way....

Now I should really speak about how unique Konrad was in his personality which is of course exactly how the gallery is built up. Although he rarely spoke about his activities as an artist, in some ways he made very light of it, and if he did speak about the paintings he did, he often spoke about them in a sort of joky way. But it was definitely the fact that he was an artist that gave it a different sort of feeling towards how he dealt with other artists.

I think you really could say that Konrad liked artists. That is what he was most happy with—in making exhibitions, being amongst artists. In that sense he was—to say he was not a dealer is wrong because a gallery sells—but Konrad always had a very ideological approach of how a gallery should be. It is quite difficult to analyze to what this difference was. If I make an exhibition at a gallery, as long as I am happy with what I have done that is the only thing that matters to me. If the gallery would also like it, then it is fine. But if they didn't, it wouldn't really worry me. But in the case of Konrad, completely different!

Partially this has to do with having great respect with Konrad's opinion, also he knew my work so well, really from the beginning, that each time making an exhibition back with Konrad was a sort of test. I always felt that I had to do my best. It is almost like you could do show after show after show but when it comes to the time to do a show with Konrad, you really have to make your best effort. It is almost like being a schoolboy—your teacher is back there again! That was always crucial. I remember many times of making an exhibition and Konrad not speaking, sometimes he could be really quiet and just looking at what you are doing and not making any comment, and maybe on the third day when things were finished, he would come and have a look. If he made just one comment like "looks good, Alan", then you were already completely happy. *[Laughter]*

*Konrad also used to work as a curator in the late 1960s and 1970s. You already mentioned documenta 5, and then there were also the Prospect exhibitions at the Kunsthalle Düsseldorf, an exhibition in Leverkusen a.o. Were you included in these shows that Konrad curated?*

I was included in the *Prospect* exhibition on painting in 1973.

*Nowadays it is difficult to imagine a private dealer curating an exhibition in public institutions or taking part in curating exhibitions such as documenta.*

The reason was because at that time, although Konrad was running a private gallery, the experiments the gallery was making with the artists and the art they were showing—this was in advance to everything the museums were doing. In a way Konrad had to be asked to curate because there wasn't anybody else who would be able to do it. It was quite a new vision of how to have a gallery. On the invitation cards for example Konrad never used to call it a gallery, it was always "exhibiting with Konrad Fischer". He saw a difference in that.

*This seemed to be a difference to a few artists that have exhibited with him.*

The general approach of how to run a gallery was in the beginning of course unique to Konrad but many galleries started to work in a similar format, started to follow up on what he was doing.

There is a final thing I would like to say: It was soon after Konrad had died that I had an exhibition at Carré d'Art in Nîmes. On the title page in the book I wrote "To Konrad Fischer the first person to believe in me." Now it is five years since Konrad died and I think the art world is a very different place because of it... There is still a gap.

(Düsseldorf, October 2001)

E.9.

*Er hat ganz viel Sinn mit ins Spiel gebracht*

Ein Gespräch mit Thomas Schütte

*Was ist deine früheste Erinnerung an Konrad Fischer?*

In den siebziger Jahren habe ich mal in der Galerie gejobbt, habe Urlaubsvertretung gemacht, bin ans Telefon gegangen usw. Ich weiß nicht mehr, ob wir uns schon vorher kannten, denn ich habe bei Gerhard Richter studiert und die beiden waren damals sehr, sehr eng befreundet. Die Galerie war damals in der Platanenstraße, die vorher in der Andreasstraße kannte ich nicht. Ab 1978 hat Konrad den Arno Kohnen eingesetzt, in der Neubrückstraße ein Programm zu machen. Dort habe ich 1979 eine Wandmalerei gemacht, einen großen Fisch, weil ich dachte, der Raum ist wie ein großes Aquarium. Parallel dazu habe ich in der Galerie in der Platanenstraße als Kunstprojekt zwei Toilettentüren gelb angestrichen. Die waren dann jahrelang gelb.

*Du hast schon angesprochen, dass du bei Gerhard Richter studiert hast. Wie war denn damals der Ruf der Galerie Fischer unter Düsseldorfer Kunststudenten?*

Das Interessante ist, dass sie nie *Galerie Fischer* hieß. Es hieß immer *Ausstellungen bei Konrad Fischer* und Konrad war der Dominanteste in Düsseldorf, der Dominanteste in Deutschland und der Dominanteste in ganz Europa - eigentlich. Es gab da noch Michael Werner und Paul Maenz und dann noch ein paar kleine Galerien. Ich habe bei Schwegler und bei Richter studiert, aber als Studenten sind wir da nicht soviel hingegangen, erst später. Konrad hat ja nichts gemacht für Studenten.

*Du sagtest, Konrad sei dominant gewesen. Was meinst du damit?*

Man kann das schlecht beschreiben, weil es damals nicht diesen irren Markt gab oder diese Zeitungen. Es gab die Kunstmessen und die *documenta*, und das Rheinland wurde ja erst 1981 belebt mit der *Westkunst*-Ausstellung in Köln. Dadurch gab es erst die großen Ausstellungen, vorher nicht. An der *Westkunst* habe ich teilgenommen, aber unter der Schirmherrschaft von Rüdiger Schöttle und nicht von Konrad Fischer.

*Im Oktober 1981 hast du deine erste Einzelausstellung bei Konrad Fischer in der Platanenstraße gezeigt.*

Meine erste, wichtige Einzelausstellung war 1980 bei Rüdiger Schöttle in München. Der Kontakt kam damals durch Kasper König, der nach Europa zurückkam und mich vorgeschlagen hat für ein Stipendium, das ich dann auch bekommen habe, den Jürgen-Ponto-Preis.

*Hat Konrad damals deine Ausstellung bei Rüdiger Schöttle in München gesehen?*

Nein. Er hat das verfolgt und er war seltsamerweise auch ein bisschen neidisch. Der Rüdiger hatte ein ähnliches Programm. In den siebziger Jahren hatten doch alle sehr, sehr ähnliche Programme und waren sehr dominiert von der Minimal und Konzept-Kunst, also von Daniel Buren, On Kawara und anderen. Und der Kontakt für diese allererste Ausstellung bei Konrad war die Westkunst, die ziemlich groß war, die die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg zeigte und teilweise ganze Ausstellungsensembles rekonstruierte. Es gab einen *heute*-Teil, der wegen Geldschwierigkeiten von Galerien übernommen wurde, in Messekojen quasi.

*Die Westkunst war kurz vor deiner Einzelausstellung bei Konrad Fischer.*

Ja, was ich bei Konrad 1981 ausstellte, war das "Ersatzprojekt" für die Westkunst. Bei der *Westkunst* war ich mit Jeff Wall zusammen in der Betreuung von Rüdiger Schöttle und zeigte zwei große Tische mit Architekturmodellen, die eigentlich in der großen Messehalle realisiert werden sollten. Dazu ist es aber nicht gekommen. Ich habe damals ein Stück gemacht, parallel dazu, das hieß *Die Pläne* - 17 gerollte Wachstücher mit Lack draufgesprüht für den Fall, dass die Modelle nicht reingehen würden. Mit Mühe und Not sind sie aber reingegangen. Der Kurator war Kasper König und für den *heute*-Teil war Rudolf Zwirner verantwortlich, der die Galerien dazugebeten hatte. Es lief aber alles unter der Dominanz der italienischen Maler - Cucci, Chia, Clemente und Schnabel -, die schon bei der Eröffnung vom Museum Ludwig angekauft wurden. Uns gab es überhaupt nicht. Weder die Kojen von Konrad, noch die von Schöttle waren von Interesse - nur die damals aufkommende Wilde Malerei. Mein Reserveprojekt zur *Westkunst*-Ausstellung, welches ich später bei Konrad ausstellte, war ein ganz wütendes Projekt mit dem Titel *Pläne I-XXX*. Die Frage war: Wenn das alles hier kaputt geht, was ist dann in der Schublade zum Wiederaufbau? Das fiel auch in die Zeit des Kalten Krieges, des Nato-Doppelbeschlusses, der Raketenbedrohung. Die Serie fing an mit einer Atombombe. Als ich sie bei Konrad ausstellte, kann ich mich noch erinnern, wie Konrad immer Bertolt Brecht zitierte "Ja, mach nur einen Plan, sei nur ein großes Licht! Und mach dann noch 'nen zweiten Plan. Geh'n tun sie beide nicht..." [*lacht*].

*Konnten die Besucher den Bezug der ausgestellten Arbeiten zur Westkunst-Ausstellung nachvollziehen?*

Nein, überhaupt nicht. Das war quasi eine finstere Version, wie man die Minimal-Künstler betrachten könnte. Gerade in jenem Jahr wurden sie abgelöst von der Wilden Malerei. Konrad nahm es total persönlich, diese riesigen Klötze in den Städten, diese Hochhausarchitektur, mit der Minimal Art zu



vergleichen. Auf dieser Ebene wurde die Minimal Art vorher nie gelesen, aber dann abgehandelt. Es war eine wüste Polemik.

*Haben die Ausstellungsbesucher diese Polemik als solche verstanden?*

Ich weiß nicht, es gab ja damals keine Besucher. Heute gibt es Besucher, also Leute, die da irgendwie rein geraten, aber damals gab es nur Leute, die dazugehörten oder nicht dazugehörten.

*Und die Presse?*

Es gab keine Presse. Die Presse von 30 Jahren Galerie Fischer besteht aus vielleicht 10 Artikelchen in der *Rheinischen Post*. Konrad hat sich die ja immer vom Leib gehalten. Die Presse kam erst Mitte der achtziger Jahre, als Kunst ein Glamourspiel wurde, vorher gab es nur Leute, die Bescheid wissen, die sich informieren wollten. Es gab keine Outsider, nur Interne. Das hat ganz gut funktioniert.

*Im Jahr 1983 fand eine Gruppenausstellung bei Konrad Fischer statt. Mit von der Partie waren Ludger Gerdes, Harald Klingelhöller, Wolfgang Luy, Reinhard Mucha und du.*

Immer zwei Künstler teilten sich einen Raum, nur Reinhard Mucha war alleine. Der Hintergrund der Ausstellung war eigentlich, dass der Paul Maenz in Köln aufgrund der Italiener die jungen Wilden formiert hatte. Dann gab es die anderen jungen Wilden in Berlin, die vom Senat gefördert wurden, und es gab die in Hamburg. Konrad sagte, wenn die für so viel Wirbel sorgen, will ich das auch - aber eben anders. Malerei wollte er nicht, und es hat sich so gefunden, dass Architektur, Skulptur und Modelle zusammenkamen. Der Mythos von Konrad war immer Monokultur, aber er hat eigentlich, wenn man das mit Abstand sieht, sehr viele andere Künstler gezeigt wie Bruce Nauman, Gilbert & George, Boyd Webb, Arte Povera u.a. Es ist auch interessant, wie viel Spannung es zwischen Bruce Nauman und den klassischen Minimal-Künstlern gab. Die haben sich nicht gut vertragen. Die dachten immer, Nauman sei ein Spinner.

*Kasper König erwähnte das auch einmal. Er hatte den Kontakt zu Nauman für Konrad hergestellt und wurde von den Minimal-Künstlern dafür ziemlich verlacht.*

Man muss sagen, für mich und einige andere war der Kasper der Motor, auch beim Kontakt zum Schöttle, welchen ich dann weiter ausgebaut habe für viele Kollegen aus Düsseldorf, wie die Fotografen Thomas Struth und Thomas Ruff. Kasper war eine wichtige Figur, die Leute zu verbinden und zu vernetzen.

*Wie war die Resonanz auf eure Gruppenausstellung bei Konrad Fischer im Jahr 1983?*

In jener Zeit fing es an mit den vielen Gruppenausstellungen, teilweise 10 bis 15 im Jahr. Interessant ist, dass das sofort Anklang gefunden hat. Zwar gab es noch kein Geld, erst zwei bis drei Jahre später, aber es gab ein Forum, auch in Belgien, in Frankreich. Immer mehr Leute kamen dazu. Es war ein Forum nach dem Motto, kommt und macht mal, und dann hat man geguckt wie weit jeder einzelne gekommen ist. Es reduzierte sich auf Skulptur und das war der wichtige Positionskampf, der so genannten schnellen, wilden Malerei was Kontextreflektiertes entgegen zu setzen. Es wurde irre viel geredet und gemacht, diskutiert und ausprobiert, teilweise auch zusammengearbeitet. Es gab einen harten Kern und einen weichen drum rum. Dann wurde ein ausländischer Club geformt mit den belgischen und französischen Künstlern, die sich mochten oder auch nicht. Man ist im Club aufgetreten und einer der bestimmenden Figuren hiervon war der Konrad. Er hat das später an seine, ich sage immer 'Satelliten-Galerien', weitergereicht, zu Jean Bernier in Athen, Pietro Sparta, Benedetti, Tucci Russo. Wir waren das Jugendprogramm in der Zeit. Es war sehr, sehr lebendig. Aber eine Ausstellung hatte nicht das Tatütata, das es heute hat. Meist wurde eine Karte rumgeschickt und es kamen 50 Leute, und dann ist man mit 10 'ne Pizza essen gegangen.

*Zu eurer Ausstellung ist ein kleines Büchlein erschienen. Das hat Seltenheitswert, denn es sind nur ganz, ganz wenige Publikationen der Galerie erschienen.*

Konrad hat im Vergleich zu anderen immer sich selbst und seinen Räumen getraut. Reklame war so oder so blöd. Ich glaube, Konrad hat in seinem Leben nicht eine einzige Anzeige geschaltet und vielleicht drei Bücher gemacht. Zur Ausstellung 1983 haben wir ein Buch gemacht, weil wir das vermisst haben, denn so ein Heftchen ist auch für die Kollegen wichtig. Wir haben es im Untertitel Nr. 23 genannt, damit war das quasi schon unsere 23. Ausstellung...! *[lacht]*

*Wie ging es dann weiter?*

Die Gruppenausstellung bei Konrad war ein Prototyp auch für andere, ähnliche Ausstellungen bis die Häuser in Krefeld oder die Kunsthalle Bern Einzelausstellungen gemacht haben. Wir waren erstaunlich erfolgreich, dauernd auf Reisen, auf Montage. Ich hatte den Vorteil, dass ich mir parallel noch andere Stützbeine gesucht hatte wie Ph. Nelson, die Produzentengalerie in Hamburg und den Schöttle, die nicht unbedingt verbrüdet waren. Ich war immer darauf bedacht, nicht nur eine Schiene zu fahren, sondern breiträumig zu fächern.

*Gab es nicht viel Konkurrenz?*

Ja, es gab ziemlich viel Ärger.

*Es ist eher unüblich, in einem Land von mehreren Galerien vertreten zu werden.*

In den achtziger Jahren war es nicht so wie heute, dass man von Null auf 100 plötzlich überall präsent ist. Es wurde auch nicht ein und die gleiche Arbeit überall gezeigt. Es waren viele Stationen, an denen man was bieten musste und gehandelt wurde auch zwischen den Ausstellungen.

*Wie war der Verkauf von Kunst in diesen Jahren?*

Die *Westkunst*-Modelle, die DM 3.000 oder DM 4.000 kosteten, wollte kein Mensch haben, obwohl 250.000 Leute die *Westkunst*-Ausstellung besucht hatten. Aber es hat sich später alles verkauft, zu kleinen Preisen. Ab 1983 konnte ich die Miete bezahlen und Ende der achtziger Jahre von der Kunst leben. Bis heute ist es in einem begrenzten Gebiet geblieben. Die Preise sind hoch, aber immer noch normal, also nicht übertrieben.

*Hast du später auch in anderen Ausstellungsräumen von Konrad ausgestellt wie in New York oder Zürich?*

In New York habe ich nicht bei ihm ausgestellt, da hatte er schon zugemacht. Aber ich kann mich noch erinnern, 1986 mit ihm in New York rumgefahren zu sein und fünf oder sechs Galerien angesehen zu haben. Aufgrund der englischen Kollegen habe ich mich für Marian Goodman entschieden. Das ging alles sehr schnell und es gab eine riesige Geschichte im PS1. 1984, da war ich 30, hatte ich eine Ausstellung bei Jean Bernier in Athen. Wir wurden sofort in einen Betrieb übernommen, der aber ein anderer war als heute. Das war quasi eine Großfamilie, heute ist das industriell. Und Konrad ist fast immer gekommen.

*Du hattest viele Ausstellungen bei Konrad, eigentlich alle ein bis zwei Jahre.*

Ganz viel wurde auch eben mal nur so hingestellt und ohne Einladungskarte gemacht und gezeigt. Ich war mindestens einmal die Woche da zum Kaffee trinken oder arbeiten.

*Von den Künstlern aus Düsseldorf, die bei Konrad Fischer ausstellten, hattest du den engsten persönlichen Kontakt zu ihm.*

Es war sehr eng. Konrad war der Haupttratgeber. Er konnte zu jedem Problem einen Einzeiler abgeben, der immer stimmte. Er hatte eine ganz klare Einschätzung der Situation, was man jetzt macht oder nicht macht, oder ob man jetzt Pause macht usw. Es war so viel, dass ich mich erinnern kann, immer erschöpft zu sein.

Ich war immer überfordert und erschöpft. Das hat gesprudelt ohne Ende. Er hatte eine Ansprache zu den Künstlern, die immer inspirierte. Auch seine blöden Witze oder die ganz kurzen Fassungen brachten immer etwas. Das habe ich schon lange nicht mehr und ich vermisse das sehr.

*Würdest du sagen, dass diese Ansprache, die er zu seinen Künstler hatte, daher rührt, dass er selbst auch Künstler gewesen war?*

Mitte der achtziger Jahre war ich andauernd bei Konrad zu Hause zum Essen und zum Trinken und zum Skat spielen. Mittwoch war sein Buchhaltungs-, Familien- und Skattag. Manche Künstler haben das bis heute noch, dass sie immer mittwochs zur Post gehen. *[lacht]* Es gab kein Essen, bei dem Konrad nicht zum Regal gegangen ist, das Pop-Art-Lexikon<sup>517</sup> herauszog und sagte, dass ja er eigentlich der Künstler sei. Der Standardsatz war, er brauche nichts zu tun, er hätte 40 Angestellte und die Gundula...<sup>518</sup> *[lacht]* Er hat sich immer als Künstler begriffen und sich deswegen die kurze Kritik leisten können, die sich kein anderer sonst leistet.

*Meinst du nicht, dass auch ein gehöriges Maß an Selbstironie dabei war, wenn er mit dem Pop-Art-Buch unter dem Arm anrückte?*

Nein, das war ganz ernst. Er war auch ein bisschen neidisch. Und er war sehr stolz, wenn seine Leute etwas machten, was das bislang Dagewesene übertroffen hat. Die Kriterien waren überhaupt nicht rein Kommerzielle, wie heute - es verkauft sich und damit legitimiert es sich -, sondern es war ein Beitrag zu einem Diskurs aus den frühen sechziger Jahren. Die amerikanischen und englischen Künstler waren auch immer da, die gehörten dazu. Es war eine gleich gesinnte Truppe mit einer handvoll Adressen in der Welt und das wurde weiterverfolgt. Und Konrad war eines der verbindenden, schlagkräftigen Argumente. Wer das sehr viel weitergetrieben hat, ist Michael Werner, der ganze Pakete verkauft und durchgedrückt hat. Soviel ich weiß, hat der Konrad das nie forciert. Manchmal waren wir junge Künstler auch ein Beiprogramm zum großen Verkauf. Bei Bruce Nauman Verkäufen - und das war schon nicht einfach - wurde dann von uns noch eine Zeichnung beigegeben.

*Wie würdest du seine Art und Weise, Kunst zu verkaufen, beschreiben?*

Konrad war nicht bereit, irgendwas ellenlang zu besprechen. Er hasste Diskussionen. Nach Feierabend war das anders, aber während des Dienstes gab es nur einen Einzeiler. Ein Verkaufsgespräch bestand mit Mühe

---

<sup>517</sup> Hier bezieht sich Thomas Shütte auf das von Lucy R. Lippard 1966 herausgegebene Buch *Pop Art*, in dem Werke von Konrad Lueg abgebildet und besprochen werden.

<sup>518</sup> Gundula Schulze arbeitete als Angestellte in der Galerie Fischer von 1976 bis 1998.

und Not darin, einen Preis zu sagen, wenn überhaupt. Es war wortlos, hochkünstlerisch in einer Art, die man nicht beschreiben kann. Für viele Leute war er, ich weiß nicht, wie das deutsche Wort heißt, im Englischen sagt man *channeling* - Konrad hat kanalisiert. Er kanalisierte das Struppige eines Künstlers, indem er sagte, komm mach dies, lass das mal weg.

*Wurden seine Ratschläge von den meisten Künstlern beherzigt?*

Mit manchen Künstlern, wie z.B. Donald Judd kam er überhaupt nicht klar, aber ich denke, von den Künstlern, die lange bei Konrad waren, würde jeder zugeben, dass Konrad immensen Einfluss auf die Arbeit hatte und mit einem Wort bestimmen konnte, wo es hingehen sollte. Es war, wie unter Künstlern öfters in der Zeit, eine sprachlose Kommunikation, kein Gerede und kein Geschwätz. Ich kann mich noch erinnern, dass die amerikanischen Künstler stundenlang kein Wort gesagt haben und trotzdem haben sich alle verstanden. Ich glaube schon, dass jeder sagen würde, dass Konrad einen ziemlichen Einfluss hatte. Durch seine unnachahmliche Haltung - das ist mehr als man heute bekommt. Konrad spielte für mich eine Rolle zwischen Lehrer und Vater - extrem wichtig. Ich kann mich noch erinnern, wie Konrad sagte, Dürer sei Kitsch und ich meinte, das sei das Beste, was es überhaupt gibt. Auf so einer Ebene passierte das dann. Auch später, als ich ausdrücklich figurativ arbeitete, und Konrad das gar nicht passte, sagte er nie, ich zeige das nicht. Solange es authentisch war, und das war das Hauptkriterium für seine ganze Generation, dann war alles in Ordnung. Durch eine unnachahmliche Weise, ohne viel Gerede, hat er immer ganz viel Sinn mit ins Spiel gebracht. Für mich mehr als andere. Er hatte eine Unkonventionalität, eine Undogmatik, die ich bei anderen nicht so sehe. Seine Galerie war kein Shop mit einer schicken Adresse oder fußleistenfreien Räumen in der Konformität, die es heute nun mal gibt, sondern es war ein Raum, wo mit minimalem Aufwand ein Geschehen, eine Atmosphäre hergesellt wurde. Es brauchte keine großartige Technik, es wurde alles hergestellt. Konrad war durch die Minimalkunst in viele Dinge sehr weit involviert, in die Steinesucherei, in das Bestellen von Metallplatten. Er war als Hersteller involviert.

*Ich kann mich noch erinnern, wie viel Spaß ihm das machte. Eines Tages fand er bei einem Trödler in Düsseldorf ein ausgestopftes Tier, das Mario Merz dann mit einer seiner Fibonacci-Zahlenreihen ergänzte. - Als Konrad im November 1996 starb, warst du kurz vor und nach seinem Tod bei ihm. Wie kam es dazu?*

Seltsamerweise war ein enger Kreis von Künstlern und Freunden am Vortag seines Todes hier in Düsseldorf. Alle waren in der Wohnung von Konrads Freundin Ingrid in Kaiserswerth und haben Abschied genommen. Der größte Teil kam am nächsten Tag, nachdem er gestorben war, nochmals. Intuitiv, als ich von seinem Tod hörte, habe ich Zeichenblock und Bleistift in den Mantel gesteckt und bin zu ihm gegangen. Er war der erste Tote, den ich je gesehen habe, und die fünf Zeichnungen, die ich am Totenbett machte,

waren wie ein Versuch zu verstehen. Woran ich mich noch erinnern kann, ist, dass ich zwei Stunden zu Fuß nach Hause gelaufen bin, um mich wieder zu fassen.

*Du hast auch Köpfe aus Ton modelliert.*

Ja, es ist eine Art Memorial, das dem Konrad wahrscheinlich nicht gepasst hätte, weil es zu traditionell oder zu romantisch ist. Ich habe 12 Blumenquarelle gemacht, handwerklich auf der höchsten Stufe, auf der ich zeichnen konnte. Von den Köpfen habe ich vier Stück modelliert. Der Tod äußerte sich nur in der Binde, die Konrad um den Unterkiefer gebunden war.

*Wie ist es für dich heute, wenn du diese Arbeit siehst?*

Es ist zumindest eine Form, eine Äußerung. Es ist ja der Beruf des Künstlers, Gefühle und Gedanken in Material zu packen und darauf zu vertrauen, dass sie auch wieder rauskommen. Diese Arbeit ist ein Memorial, ein abstraktes Memorial oder einen Grabstein hätte ich mir nicht zugetraut.

*Andere Künstler haben das gemacht, wie Bruce Nauman mit seiner Arbeit Partial Truth, dieser Stein, der im Garten von Konrads Freundin Ingrid steht und Konrad gewidmet ist.*

Das weiß ich gar nicht. Aber ich weiß noch, wie Bruce eine zeitlang nichts gemacht hatte und dann mit dieser Serie von Händen kam - alle möglichen Arten, die Hände zu halten. Ich habe das immer verstanden als eine Form, betende Hände zu machen und den Kitsch zu umgehen.

(Düsseldorf, Oktober 2001)

## Lebenslauf

### Brigitte Kölle

geb. 1967 in Tübingen, lebt in Düsseldorf und Hamburg

Studium der Kultur- und Museumswissenschaften in Hildesheim und New York

### Ausstellungen

1992-1994	Kuratorin/ Sammlungsleiterin der Sammlung Froehlich, Stuttgart
1994-1997	Kuratorin der Kunsthalle Portikus, Frankfurt am Main
1998-2002	Kuratorin ( <i>adjunct curator</i> ) am Institute of Visual Arts, Milwaukee (Wisconsin, USA)
seit 1998	freie Kuratorin. Zusammenarbeit mit internationalen Ausstellungshäusern und Institutionen (PS I, New York; Goethe-Institut, New York; Kunsthalle Wien; Frankfurter Kunstverein; Venedig-Biennale (kanadischer Pavillon); Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf u.a.)

### Publikationen

Betreuung und Herausgabe von über 30 Publikationen im Bereich der zeitgenössischen Kunst, darunter „Norden“, „Portikus 1987-97“, Janet Cardiff, Manfred Pernice, Boris Mihailov, Ulrike Grossarth, Wolfgang Tillmans, Andreas Gursky u.v.m.